
العدد الرابع والعشرون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية


BASSAM NAS
2004
للفنان بسام نصر

لكي لا نظل ننفخ في قربة مثقوبة !!

خبر مقتضب نشر منتصف الشهر الجاري في أكثر من دورية محلية وعربية وأجنبية، مفاده أن الكاتبة " جي كاي رولينغ " صاحبة سلسلة روايات " هاري بورتر " قد بيع من الأجزاء الستة لرواياتها ثلاثمائة مليون نسخة في العالم، وترجمت هذه الأعمال إلى ثلاث وستين لغة. ومن المعروف أنها ليست الوحيدة التي تحقق أعمالها هذه الأرقام الخيالية في التوزيع والشهرة، ومثلها من الروائيين العالميين. وهذه الأرقام " الفلكية " والشهرة العالمية لم تقتصر على الأعمال الروائية، فهنالك - على سبيل المثال - عشرات الأفلام السينمائية التي حققت هي الأخرى أرقاماً قياسية في حجم التذاكر التي بيعت لحضورها، في العديد من دول العالم، وكذلك الحال بالنسبة لأعمال فنانين تشكيليين عالميين بيعت أعمالهم في المزادات العالمية بمبالغ خيالية وصل العمل الواحد منها إلى أكثر من عشرين مليون دولار. والمتتبع لقراءة التاريخ الإنساني على هذا الصعيد يعلم أن مقدمة إبن خلدون لكتابه " المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر "، ورغم مرور مئات العقود على كتابتها، فإن هذا المنجز الثقافي على صعيد علم الاجتماع ما زال يدرّس في العديد من الجامعات العالمية، وكذلك الحال بالنسبة لشعراء كالمتنبي والبحتري، وأبو تمام، والمعري، أو على صعيد المفكرين أمثال إبن رشد، والفارابي، والكندي وغيرهم كثير جداً، وستظل محاورات أفلاطون وتلامذته خالدة لقرون آتية.

عنيت بذلك القول، أن أولئك الذين أشرت إليهم لم تُسوّقهم أجهزة الإعلام التي لم تكن موجودة في عصرهم، ولم تدعمهم المؤسسات الرسمية والخاصة لكي يرتقوا إلى النجومية التي استحقوها بجدارة في حياتهم ولا تزال أكثر إشعاعاً في مماتهم، ولم نقرأ أو نسمع أن أي واحد منهم قد رفع عقيرته بالشكوى والتذمر، ولم نسمع أو نقرأ أن أحداً منهم طالب "بالتفرغ" من العمل لكي ينجز عملاً على تلك الأصعدة. وفي حالتنا العربية الراهنة فإن هنالك شواهد كثيرة يمكن الإشارة إليها لروائيين وشعراء وفنانين تشكيليين أثبتوا حضورهم على الساحة العالمية بعيداً عن هذه الضجة التي يفتعلها البعض، أمثال محمود درويش، وبدر شاكر السياب، وعز الدين المناصرة، والجواهري، ومريد البرغوثي، والقيسي، وسميح القاسم، وممدوح عدوان - كشعراء - ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف، والطيب صالح، وواسيني الأعرج، وعبد الملك مرتاض ، ونبيل سليمان، والطاهر وطّار، وأحلام مستغانمي - كروائيين-.

لنتوقف عن هذا العويل والصراخ الذي لا يقود إلى التعريف بالبعض أو بإنتاجهم، ولننصرف إلى ما يضيف إلى مشهدنا الثقافي ما يستحقه لكي يحتل مكانته العربية والعالمية بلا مجاملة أو مواربة.

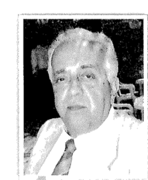
• رئيس التحرير

أفكار

الغلاف الأول: د. علي خليل

الغلاف الأخير: صفوان الأيوبي





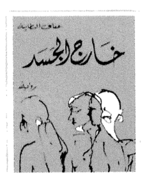
4 مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي بغدادي





14 حوار مع الشاعرة فاطمة ناعوت

26 جماليات تشكيل العتبات



40 تسريد الجسد واستيحاء الذات والعالم

المحتويات

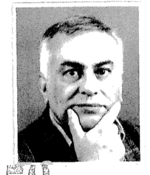


AMMAN 124

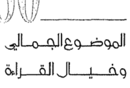
تشرين أول / ٢٠٠٥

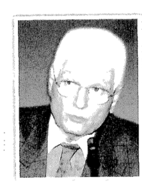
تصدر عن

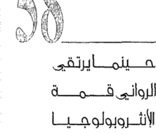
أمانة عمّان الكبرى











رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: **e-mail:** Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣/د)

سكرتيرة التحرير التنفيذية

نرمين أبو رصاع

التصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

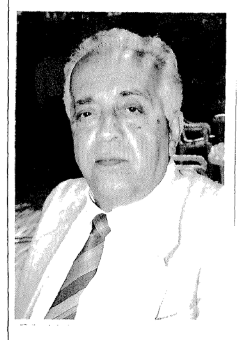
- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي بغدادي

د. عبد الله أبو هيف *

شوقي بغدادي من رواد الحركة الأدبية الحديثة في سورية، فهو شاعر وقاص وكاتب مجدد وأصيل. عُرف بمواقفه الفكرية اليسارية منذ خمسينيات القرن العشرين، وأصدر عدة مجموعات شعرية نذكر منها "أكثر من قلب واحد" (١٩٥٥) و"لكل حب قصة" (١٩٦٣) و"أشعار لا تحب" (١٩٦٨) و"صوت بحجم الفم" (١٩٧٤) و"ليلى بلا عشاق" (١٩٧٩) و"قصص شعرية قصيرة" (١٩٨١) و"رؤيا يوحنا الدمشقي" (١٩٨٧)، و"شيء يخص الروح" (١٩٩٦) و"البحث عن دمشق" (٢٠٠٢).



كما أصدر عدة مجموعات قصصية منها: "حتى يبصق دماً" (١٩٥٤) و"بيتها في سفح الجبل" (١٩٧٧) و"مهنة اسمها الحلم" (١٩٨٦)، و"فتاة عادية" (١٩٩٨) ورواية "المسافرة" (١٩٩٣).

ولشوقي بغدادي كتب موجهة للأطفال، وأخرى جمع فيها شيئاً من مقالاته الكثيرة. في هذه المواجهة النقدية مع الشاعر والقاص شوقي بغدادي حديث صريح عن تجربته الإبداعية في علاقاتها مع أسئلة الثقافة والسياسة:

❖ كتبت في أجناس أدبية نثرية وشعرية كالقصة، والقصيدة والمقالة، هل الجنس الأدبي من خلال تجربتك وسيلة تعبير أم رؤية تفترض هذا الجنس أو ذاك؟ وأين تجد نفسك أكثر في القصة أم الشعر أم المقالة؟

– لطالما سألت نفسي، وسألني الآخرون مثل هذا السؤال، وهكذا أعود إلى الوراء كي أتذكر ذلك الطالب في الإعدادي الذي كان يحمل اسمي، وينشط كالنحلة في صنع مجلة مدرسية كان اسمها "التلميذ"، وقد عاشت ثلاثة أعوام ينسجها مع صاحبه محمد شيخ ديب بالبدء، ويوزعها على الطلاب، والإدارة، والمعلمين، ويحرر فيها قصة العدد، وقصيدته، وتحقيقه الصحفي، وبعض مقالاته.

بلى.. منذ تلك الأيام كانت الكتابة والقراءة "هوسي" الأكبر وأنا بعد في بدايات المرحلة الإعدادية أي في سن الثانية عشرة تقريباً. فما الذي كان يدفع ذلك "التلميذ" إلى الكتابة في كلّ الأجناس الأدبية تقريباً. بالمناسبة كتبت وقتها مسرحيات أيضاً وروايات طويلة أعجب بها بعض أترابي، وبعض من الكبار الذين قرؤوها، غير أنني مزقتها ورميتها فيما بعد.

لي على هذا السؤال إجابات مختلفة غير أنني الآن أرى الأمور بعين أخرى، ولماذا لا أقول بنظرة أعمق.

من المؤكد بادئ ذي بدء أن الجنس الأدبي ليس مجرد وسيلة اعتباطية للتعبير، بل هو شيء آخر، رؤية مثلاً تفرض جنسها الملائم كما يوحي السؤال، ومع ذلك فالعبارة غامضة، وتحتاج إلى بعض التوضيح، وجذورها أبعد وأعمق في الكائن البشري، إذ لا بد أن هذه "الرؤية" تتلامح متنوعة في عيون المبدعين كلّ المبدعين أو بعضهم على الأقل، ولكن معظمهم يمضون فوراً إلى جنسهم الأدبي المفضل دون تردد. الشاعر منهم يرى الدنيا كلها شعراً، ولا يجد وسيلة للتعبير عنها سواه، والقصاص كذلك، والكاتب المسرحي، وكاتب المقالة، إلا أن بعضهم ينتقلون بكامل قواهم إلى طقوس كتابة مختلفة تماماً مع اختلاف الرؤية، فلماذا إذن يميل هؤلاء إلى التنويع وأولئك إلى التخصص؟ لماذا لا يكتب كلّ الشعراء

مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي بغدادي



قصصاً ومسرحيات أو كل القصاصين شعراً؟

صحيح أن معظم المبدعين من الكتّاب جرّبوا الكتابة في أكثر من جنس أدبي، أو في أجناس محدودة متقاربة على الأغلب، ولكن كثيرين منهم أيضاً اكتفوا بجنس واحد. أحمد شوقي مثلاً لم يكتب سوى الشعر، وحين كتب للمسرح اختار الشعر وحده لغة لحواره. وحافظ إبراهيم والجواهري والمتنبي ونزار قباني وبدوي الجبل ورامبو وفيرلين لم يبدعوا إلا في الشعر، وإذا مارسوا الكتابة في غيره أحياناً لم يصنعوا أكثر من خواطر نثرية عابرة أقرب إلى الشعر، ودكنز، وموباسان ونجيب محفوظ ودوستويفسكي وغيرهم كثيرون لم يكتبوا إلا في القصة والرواية، نجيب محفوظ تعطله بعض الحواريات التي تقف بين القصة والمسرحية فلماذا اكتفى هؤلاء بجنس أدبي واحد؟ هل صحيح أن السبب يعود إلى أنهم عاجزون عن رؤية الدنيا حولهم من زوايا وحالات مختلفة، وأنه ليس سوى رؤية واحدة تفرض نفسها عليهم؟

الحق.. ليس عندي جواب شاف كاف على هذا السؤال، فأنا أتصور أن المسألة مرتبطة إلى حد بعيد بطبيعة التركيب البيولوجي لكلّ إنسان، والطاقات الإبداعية الكامنة فيه، وكثافتها وكيفية توزعها أو تمركزها، فقد يسيطر الميل للحدث لدى أحدهم فيغدو قصاصاً، أو يهيمن الميل إلى التخيل والغناء اللغوي فيصير شاعراً، وقد يتقاسم الميلان أو الثلاثة السيطرة حسب تنوع الرؤية ومادتها الخام الأساسية. هل هي أحداث متحركة مترابطة في ما يشبه "الحدوتة" أم هي مشاعر وتأملات عاطفية أو فكرية فيما يشبه "الأغنية"، وليس بالضرورة هنا أن يكون تفوق المبدع في جنس أدبي معين على حساب تراجعه في جنس آخر، فالروائي "فيكتور هوغو" لا يقل أهمية عن الشاعر فيه، والكاتب المسرحي "تشيخوف" ليس أدنى مرتبة من القصاص فيه، غير أن المسألة مع ذلك ليست بيولوجية خالصة إذ تدخل في تعقيداتها الظروف الحياتية المشجعة أو المثبطة للهمم، ونوع الاكتساب الثقافي الأبلغ حضوراً بالآخرين وغيرها من العوامل الأخرى التي تسهم في تفجير الطاقات الإبداعية وتوظيفها وتوجيهها.

أما أين أجد نفسي أنا شخصياً بين هذه الأجناس، فمن الصعب الركون إلى

الكتابة الإبداعية بحد ذاتها متعة كبرى لأمثالنا، المسكونين بهاجس الكتابة. ويا لسعادتنا وبؤسنا معاً حين تغدو هذه المتعة هي متعتنا الكبرى وشبه الوحيدة في عالم.. يستخف حولنا بها

تحديد حاسم فالمتعة التي أشعر بها حين أنجح في إنجاز قصة قصيرة لطيفة ليست أقل شأناً من المتعة التي تتملكني حين أنجز قصيدة جميلة.. وهكذا.

إنّ الكتابة الإبداعية بحد ذاتها متعة كبرى لأمثالنا، المسكونين بهاجس الكتابة. ويا لسعادتنا وبؤسنا معاً حين تغدو هذه المتعة هي متعتنا الكبرى وشبه الوحيدة في عالم.. يستخف حولنا بها حتى لتكاد تبدو مدعاة للرثاء والشفقة عنده بعد أن كانت مصدر الاعتزاز الأعظم والتقدير الأسمى.

❖ كتبت الشعر والحكاية الشعرية والقصة الشعرية، وكتبت القصة النثرية، أي أنك عالجت الدراما في هذه الأجناس. لماذا لم تكتب المسرحية الشعرية؟

– سبق أن قمت ببعض من هذه المحاولات في سني الشباب الأولى، ولكنني لم أقتنع بها فرميتها جانباً. لقد كنت أشعر دائماً أن لغة المسرح يجب أن تكون لغة الحياة الحقيقية الجارية، بل أنني أفضل الحوار المسرحي أن يكون بنوع من العامية الراقية إذا صح التعبير أو بلغة فصيحة مبسطة، بخاصة في المسرحيات التي تدور أحداثها في الزمن الراهن. أما المسرحيات التاريخية، أو الرمزية، أو الفكرية الفلسفية بمعنى ما فمن الضروري كتابتها بالفصيحة. أما استخدام الشعر فلا أدري لماذا يشعرني بكثير من التصنع في الأداء. ربما كان هذا ممكناً في عهود الإغريق وأيام شكسبير عندما كان الشعر هو الجنس الأدبي الأكمل والأروج في ذائقة البشر. أما الآن وقد تبدلت أشياء، ولم يعد للشعر مكانته الفريدة بين فنون العصر، فإن التشبث باستخدامه في الحوار المسرحي نوع من الدفاع "الدونكيشوتي" عن قيم لا وجود لها أو هي في وقت الغروب الأخير، وأنه لا بأس من استخدامها أحياناً تذكيراً بتلك القيم العريقة شريطة ألا ينهض بذلك إلا كتّاب أفذاذ حقاً يجمعون باقتدار بين موهبتين كبيرتين: الكتابة الشعرية والكتابة المسرحية.. وهي فرصة نادرة جداً في هذه الأيام.

❖ التفت مؤخراً إلى أدب الأطفال، فكتبت لهم القصيدة والنشيد والحكاية الشعرية، غير أنك تعامل هذا الخطاب بنظرة خاصة لا تراعي الاعتبارات التربوية دائماً، كمعالجة موضوع الموت، والقيم الاجتماعية والأخلاقية التي توجهها إلى الراشدين غالباً، كيف تفهم أدب الأطفال؟ وكيف مارست هذا الفهم في تجربتك الإبداعية؟

– إليك كيف أفهم أدب الأطفال..

أولاً من حيث المضمون انطلق من السؤال التالي: "هل تقدم الحياة إلى الأطفال في صورتها الحقيقية الرفيعة أم في صورتها الانتقائية؟".

في الصورة الأولى يسمح الكاتب لنفسه بعرض ألوان الشرور كلها تقريباً مقابل ألوان الخير، منحازاً بالطبع إلى الخير ضد الشرّ. وهذا الانحياز يجب أن يكون بطبيعة الحال مقنعاً منطقياً بقدر ما يجب أن يكون سياق العرض مقنعاً فنياً، بمعنى أن الافتعال والوعظ المباشر والابتذال كلّها أمراض قادرة على وأد أي نص من النصوص مهما كانت النوايا حسنة وراءه.

في هذه الصورة إذن يمكن للقسوة والعنف والكذب والغدر وغيرها من الرذائل أن تجد لها مكاناً في النص الأدبي الموجه للأطفال دونما خوف من تأثيرها السيئ شريطة أن يكون العرض كما أسلفت مقنعاً شكلاً ومضموناً.

أما في الصورة الثانية فيفضل تجنيب الظواهر المخيفة والمعيبة كمشاهد العنف والموت مثلاً وحوادث النصب والاحتيال، ويكتفي بعرض بعض الشرور الخفيفة كالإهمال والكسل والنسيان والخوف من الظلام والتعدي على الطبيعة، مع العلم أنه لا يوجد في اعتقادي شرّ خفيف وآخر ثقيل فالشرور كلها ثقيلة.

في الصورة الأولى تبدو الحياة أكثر واقعية وبالتالي أشد سخونة وخطراً وإثارة، في حين تبدو في الصورة الثانية الانتقائية أجنح نحو المثالية، وبالتالي أكثر رقة وطراوة ووداعة. وتكاد إذن الصورة الأولى الواقعية تجمع فيها كل الألوان: الأخضر والأصفر، والأزرق، والأحمر والأبيض وغيرها من الألوان المشرقة إلى جانب الأسود والبني والرمادي وغيرها من

مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي بغدادي

الألوان القاتمة في حين تركز الصورة الثانية الانتقائية على الألوان الزاهية وحدها ما أمكنها ذلك كي تبدو أكثر ما تكون نظافة ولطفاً وإشراقاً.

والصورتان معرضتان لمزالق خطرة من نوع خاص مختلف لكل منهما، فالأخطار التي تهدد أدب الصورة الأولى مثلاً، وأعني الواقعية، هي في إمكان الانزلاق سعياً وراء الإثارة نحو المبالغة في تشويه الواقع أو الترغيب من حيث لا يقصد الكاتب طبعاً في ممارسة الفساد بسبب عناية الكاتب الفائقة في عرضه وتسويغه حتى يكاد لا يعلق في ذهن الطفل بالرغم من انتصار الفضيلة في الختام سوى تلك الجاذبية "غير المباشرة" لوقائع الفساد التي أثارته وسحرته.

أما الأخطار التي تهدد الصورة المقابلة الانتقائية فهي في إمكان الابتعاد عن الواقع والانزلاق نحو ما يمكن تسميته بـ "الخيالية الوردية" التي لا وجود لها أصلاً في الحياة الجارية إلا بمقدار ما تتصادم حقاً مع الواقعية الملطخة أبداً بالسواد. وبهذا المعنى فإن الصورة الأولى تغامر بخلق إنسان متوتر معقد، والثانية بخلق إنسان حالم غريب شبيه بشخصية "الأبلة" في رواية دوستويفسكي المشهورة، فما العمل؟

أنا شخصياً ميال إلى الصورة الأولى معترفاً بخطورتها وصعوبتها، وأنه من الممكن عبرها ارتكاب أخطاء أكثر فداحة من الأخطاء التي يمكن اقترافها في الصورة الثانية، ولكن مع ذلك من خلالها فقط يمكن إبداع أدب حقيقي خالد منسجم حقاً مع واقع الحياة.

إن أدب الأطفال "الوردي الألوان" باستمرار قد يكون جميلاً إلى أمد، ولكنه لا ينفذ إلى الأعماق، ذلك لأنه بمعنى من المعاني يزوّر الحياة، ويقدمها بشكلها غير الحقيقي حتى إذا اشبع الطفل بصورتها الزاهية ثم غادرها إلى الحياة نفسها اصطدم عند كل خطوة بما لا ينسجم مع التفاصيل "الوردية" الجميلة التي لقنه إياها ذلك الأدب المثالي الوادع. وما أكثر المآسي الناشئة عن البراءة أو الغفلة والمثالية، إنها لا تقل قسوة عن المآسي الناشئة عن الطمع والشك والانتهازية.

إننا معشر الكتّاب مطالبون أن نقدم الحياة الحقيقية، وهنا مكمن الخطر بالتأكيد. غير أن هذا الخطر يجب ألا يخيفنا، ويمنعنا عن أداء مهمتنا الأساسية



هذه. نحن لسنا ملائكة ولن نكون، ويكفي أن نكون بشراً واعين إمكاناتنا وطموحنا المشروع، وكل تعامل مع الإنسان غير هذا الأساس تجاهل مريك لحقيقته المعقدة.

يجب ألا يفهم من هذا التوجه السماح بعرض مشاهد مرفوضة أصلاً حتى بالنسبة للكبار بحجة الواقعية مثل مشاهد الاغتصاب والضرب الموجع والصراعات العنيفة الأخرى، وبهذا المعنى فإننا نبدو كمن يدعو إلى صورة ثالثة فيها من الأولى سخونتها الواقعية، ومن الثانية رقتها الشفافة. إن الأديب الذكي يتجنب بذكائه هذه المشاهد "المتطرفة"، ولكنه لا يلغيها من حسابه تماماً، وإنما يتحايل في عرضها عن طريق الإيماء والإشارة والإيحاء، إذ لا شك في أن الإلحاح على وصفها بكل ضراوتها وتفاصيلها لن يخدم طموحه التربوي ولا الفني. وحين نضع في حسباننا عمر الطفل الذي نتوجه إليه نقترب أكثر فأكثر من الاختيارات السليمة الناجية من المضاعفات المؤذية.

والآن ماذا عن التهمة الموجهة لي أنني لا أراعي الاعتبارات التربوية دائماً كمعالجة موضوع الموت والقيم الموجهة إلى الراشدين غالباً؟

أما عن "الموت" فلقد طرحت موضوعه فعلاً في بعض حكايات مجموعتي الأولى "عصفور الجنة"، ولكن بشكل تعمدت فيه أن أوظفه في المقطوعة الأولى "موت صديقة" لإبراز الخسارة الكبيرة التي تلحق بالإنسان بسبب فقدان شجرة آذاها أحدهم فذوت ويبست، كل ذلك من خلال حكاية علاقة صداقة حميمة ربطت ما بين الراوي وإحدى الأشجار الكبيرة. وفي

حكاية "عصفور الجنة" قصدت إلى أن أخفف ما أمكن من الطابع المفزع للموت من خلال انطباعات مرهفة رقيقة توحي بأن الموت ليس مخيفاً إلى هذه الدرجة حين يتحول الطفل الذي مات إلى عصفور في الجنة. أما في الحكاية الثالثة "الشجرة التي تنتظر الحطاب" فقد حاولت إبراز فكرة أن الموت مفيد في بعض الأحيان حين يغدو وسيلة لخدمة التقدم البشري.

ونشرت بعد عامين في السلسلة ذاتها مجموعة أخرى بعنوان "القمر على السطوح" ولم أتعرض فيها لموضوع الموت إطلاقاً، ومع ذلك فما يضيرني أن أصنع، فالأطفال وبخاصة في التاسعة والعاشرة، وهو السن الذي أتوجه إليه، يتساءلون دائماً عن ظاهرة الموت، ويركبهم كثير من الحيرة أو الرعب من هذه الظاهرة التي تجعل الكبار يصرخون ويذرفون الدموع. وحين نتجاهل هذا الموضوع في كتابتنا إليهم أو نحيلهم إلى كذبة مستهلكة كقولنا لهم: "لقد سافر فلان بعيداً"، فنحن لا نقدم لهم في الواقع خدمة تربوية مفيدة، والأفضل عرض الموضوع من حين لآخر، ولكن بصيغ ملطفة أو سياق مغزى مقبول وجدانياً. وبالمناسبة فالأطفال ليسوا أغبياء إلى الحد الذي نتصوره أحياناً حين نفترض أنهم لا ينتبهون إلا للظواهر البسيطة الساذجة، وهذا ما يجب أن ينبهنا نحن الكتّاب إلى أنه من الممكن أن نقدم لهم كثيراً مما نقدمه للراشدين، ولكن بأسلوب خاص أقرب إلى خيالهم وقلوبهم.

أما من حيث الشكل الفني فأول شرط يجب أن يتحقق فيه هو أن يكون النص أدباً حقيقياً وأدباً فنياً مبتكراً جميلاً لا أن يكون مجرد مواعظ ونصائح أخلاقية، فالشعر الموجه إلى الأطفال يجب أن يكون أولاً شعراً حقيقياً، ولا يغرنك بعض الأخيلة المبتذلة، أو الترميزات، المستهلكة عن الحيوان أو النبات الذي يتكلم ويتصرف مثل البشر، فهذا غير كاف إذا لم يكن في النص هذه اللفتة أو اللقطة الشعرية التي يشهق لها القلب نشوة. كل ذلك يجب أن يتم في صياغة بسيطة شبه ساذجة لا تفاصح فيها ولا خطابات ولا أخيلة معقدة.

تماماً كأن الطفل الذي نتوجه إليه يخاطبه طفل آخر في عمره، وهذا ما نقرؤه أحياناً في نصوص كتبها أطفال

موهوبون، وتمنينا في قرارة نفوسنا أن نتمكن مثلهم من أن نستعيد من جديد تلك البراءة والنضارة والرهافة التي تتميز بها مخيلاتهم المبدعة، وما أصعب ذلك.

❖ عانى الأدب العربي حديثاً من الشعارات والالتزام المباشر والفج. كيف تنظر إلى موجة الكتابات الملتزمة التي شاعت في الستينيات وأوائل السبعينيات، وكيف تقوّم مفهوم الالتزام في الأدب اليوم؟

– إذا فهمنا الالتزام في الأدب على أنه التعبير اللغوي عن رغبة إنسانية فطرية ليست مكتسبة في التدخل لإصلاح العالم الفاسد حولنا بأسلوب فني، فهو إذن مفهوم قديم قدم الإنسان ذاته. فمنذ البدايات البشرية الأولى للإبداع الأدبي نلاحظ هذه الرغبة تتلامح وراء معظم النصوص الواصلة إلينا حتى ليمكن إدخال معظم نصوص الأدب الفرعوني والهندي بل والسومري قبلهما، ثم الإغريقي والعربي والآداب القديمة للأمم الأخرى، في خانة الالتزام. غير أن هذا التدخل كان يتم على الأغلب دون تنظير مسبق ودعوة منظمة له.. لقد كان يتم تلقائياً دونما وصاية خارجية، وحين كانت تفرض هذه الوصاية عليه بشكل أو بآخر كما في الأدب المخصص للدفاع عن الدين أو المذهب أو الحزب السياسي كما في بعض الكتابات المسيحية والإسلامية فقد كان الأدب يتعرض منذ ذلك الوقت للأمراض التي تعرض لها فيما بعد.

المشكلة إذن عريقة جداً، وكل ما في الأمر أنها اغتنت مع العصور الحديثة وبخاصة مع ظهور الفكر الاشتراكي بتنظير فلسفي معمق، فتحول العمل فيها من إسهامات تلقائية إلى مشاركات منظمة قصدية، أو بتعبير آخر تحولت إلى مشاركة واعية ضمن عملية تعبئة كبرى شاملة الجهود للبشرية كافة والعاملة في إطار "الثورة" الطامحة إلى التغيير على أسس "موضوعية"، ولقد تحول الأديب بل والفنانون عموماً من مشارك عاطفي أو مزاجي أو متأثر بأية قناعات فكرية، في معركة التغيير البشرية ولكن دون الارتباط مباشرة بقيادة عليا وتنظيم رفاقي معين، بل بات مستوحياً اجتهاداته ونزوعاته وقناعاته الطارئة أو الطويلة الأمد... لقد تحول الأديب من محارب من هذا الطراز إلى جندي نظامي منخرط في جيش لجب منظم خاضع لقيادة مركزية عليا، وبهذا المعنى فقد صار عليه بصفته مبدعاً فنياً لا يخضع عمله لشروط الأعمال المادية الأخرى أن يخضع لهذه الشروط ذاتها. لقد بات لزاماً عليه أن يعاني إذن منذ البداية من تلك التضاربات والتناقضات التي لا بد أن تحصل بين توجيه "القيادة" و"وحي الموهبة". بين ما يسمى في قواميسهم بالمصالح العليا والمصالح الخاصة، وبكلمة واحدة بين الوصاية "البطريركية" المتمثلة في المنظمة والموهبة الطليقة، أي بين طريقة "الجماعة" في فهم الأشياء، وأسلوب "الفرد" في رؤية الأشياء ذاتها. وهو خلاف كلاسيكي كما أسلفنا الذكر، غير أنه في مدّ التيار الثوري "الاشتراكي" أخذ شكلاً انضباطياً صارماً أكثر من أي وقت مضى.

هذه الإشكالية كانت تجد حلها لدى بعض المبدعين أحياناً بسبب من نوعية قناعاتهم السلسة المطواعة أو استعداداتهم للتنازل والتغاضي والإيثار، كرمى عيون القضية، ولكن كثيراً ما كانت هذه الإشكالية تتفاقم لدى آخرين فيعجزون عن حلها فيعمدون إلى الانسحاب أو الارتداد أو الصمت مثل "باسترناك" و"اينشتاين"، بل و"شولوخوف" أيضاً حامل جائزة نوبل الذي لجأ إلى الصمت والعزلة في أواخر حياته، والذي يفسرون صمته هذا بأنه كان طريقة في الاحتجاج على ما كان سائداً في زمانه من تجاوزات استبدادية في الحكم.

هذا النوع من الالتزام الذي وصل إلينا مع ما وصل من الفكر "الثوري" هو الذي ساد في بلادنا منذ الأربعينيات وتنظم في الخمسينيات، في رابطة الكتّاب السوريين ثم العرب، وامتد إلى الستينيات والسبعينيات إلى الآن، إذ لا يزال بعضهم يدعو إليه، ثم هدأ، وتراجع، وأفسح المكان لتيارات أخرى في فهم الأدب ودوره أكثر

> **لا بد من أن تطفح بعض الأوراق على جسد الكتابة تغذيها روح قلقة متعجلة، وأن ترتكب باسم الشعارات الكبرى حماقات كثيرة تجلت في الترويج للمضمون على حساب الشكل بالرغم من كل الاحترازات التي كانت تطلق**

مراعاة لشروط عملية الإبداع وتعقيداتها الخاصة المذهلة.

في تلك السنين كان لا بد لموجة الصعود الوطني التي صاحبتها من أن تلبي متطلباتها على الصعيد الأدبي كمعركة قومية شاملة لا يسع الأدباء فيها الوقوف على الحياد متفرجين. كان لا بد من المشاركة بشكل أو بآخر، وفي غمار الحماسة الجارفة والتفاؤل "الثوري" بالنصر القريب، كان لا بد من أن تطفح بعض الأوراق على جسد الكتابة تغذيها روح قلقة متعجلة، وأن ترتكب باسم الشعارات الكبرى حماقات كثيرة تجلت في الترويج للمضمون على حساب الشكل بالرغم من كل الاحترازات التي كانت تطلق من حين لآخر تذكيراً بأهمية الشكل الفني. لقد طغت على ساحة الإبداع والنقد عملياً ونظرياً كتابات مسلوقة سلقاً ومخطوفة خطفاً من أتون الروح كي تشارك في المعركة على عجل، فكان لا بد من أن تفرض الخطابية والتعليمية، والذهنية سطوتها ويضيع إلى حد ما صوت "الكيف" في تراكم "الكم" ويختفي إلى حد أيضاً وهج "الذاتية" تحت خيمة "الموضوعية" فتكثر أعراض التكرار والتشابه، والتساهل، والتحيز والمباشرة، والنبرة الغالبة وغيرها من الأمراض.

غير أن هذه الإدانة لا تنسحب بالتأكيد على جميع ما نشر في تلك العهود، وإلا لكان في الأيام تعميم ظالم. لقد رسمنا الملامح الغالبة على صورة المشهد الأدبي وليس الصورة كلها، فلقد ظهرت فيها إبداعات جميلة حقاً لا تزال تفرض جدارتها الفنية حتى الآن. وما دام مكمن الخطأ ليس في الالتزام نفسه، وإنما في طريقة فهمه وفرضه على المواهب، فقد كان ممكناً لدى بعض الأدباء الملتزمين أن يجسدوا عملية قهر العام بالخاص فلا يجوروا على الذاتي باسم الموضوعي وبالعكس، أو لدى الأديب الواحد إذ نراه في بعض النصوص سليماً من تلك العيوب في حين نراه ينوء تحت عبئها في نصوص أخرى، بل لماذا لا أقول إنه في النص الواحد قد نمر بمقاطع تتمتع بنقاء فني حقيقي لا يستمر في المقاطع الباقية. وربما كنت في هذا المجال أقدر من غيري على تقصي هذه الظاهرة في إنتاجي الشخصي فأقرأ بعد مرور السنين بعيداً عن التعصب والتحيز مقاطع من نص معين أو نصوصاً بأكملها قد نجت من



مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي بغدادي

العدوى المستشرية آنذاك، في حين أن غيرها قد سقط في الشرك.

وهذا ملحوظ أيضاً في إنتاج الأدباء الملتزمين الآخرين إذ ما زال ممكناً مطالعة مقاطع من قصيدة أو قصائد بأكملها لدى وصفي قرنفلي وسليمان العيسى وعبد الباسط الصوفي وأقاصيص لسعيد حورانية وحسيب كيالي على سبيل المثال لا الحصر من جيل الخمسينيات، وبعد ذلك من جيل الستينيات والسبعينيات، تحمل كفاءتها الفنية حتى الآن. هذا هنا في سورية فقط فكيف إذا تقصينا الأمر في العراق ومصر ولبنان وغيرها.

إن الأمور لم تكن رديئة بالشكل الفاجع الذي يجري فيه الحديث الآن. فلكل زمان عثراته، ولولا تلك العثرات لما كان ممكناً في تصوري أن يتطور الإبداع ويتحرر من العيوب. ولماذا لا أقول أن العيوب التي تنجم الآن وتهدد الأدب العربي عموماً في سنواته الأخيرة أكثر خطورة عما كانت عليه في تلك العهود. إن التسيب، واللامبالاة، وفقدان الشعور بالمسؤولية والاغتراب والترغيب والانبهار بالغرب والتبعية له والشعور بالدونية حياله، هذه الأمراض التي تستشري في هذا الزمن الرديء الأخير تهدد حركة الإبداع كلها بانحرافات وتشويهات لم تكن في الحسبان، ولا تقل خطورة عن سابقاتها.

اليوم لم يعد ثمة مكان للالتزام "الأبوي" أو "السلطوي" أو "الأيديولوجي". لقد انهارت جدران الوصاية "العليا"، وترك المبدع أكثر من أي وقت مضى أمام المسؤولية الإنسانية والفنية، والحضارية منفرداً وجهاً لوجه، وعليه وحده، دون انتظار معونة كبيرة من أحد، أن يبتكر حلوله الفكرية والفنية.

إنّ الالتزام بهذا المعنى يجنح في تصوري نحو مفهومه "الوجودي" ولكن دون الانبهار الأبله، أمام اجتهادات الفلاسفة. إنّ الأديب يتواصل الآن مع كل المراجع المتاحة دون اعتبار لأي امتياز "علوي" غير قابل للنقد. حتى الإيديولوجيات الدينية - إذا صح التعبير - تعود إلى الساحة ولكن مصحوبة بكثير من روح النقد والاعتراف بأهمية ما يفرضه العصر الحديث من متطلبات حديثة وتجديد وإعادة نظر واجتهادات. باختصار لم يعد ثمة قداسة خالصة لأي موقف فكري وبالتالي لأي "التزام" مقدس. الالتزام الوحيد المطروح هو أن يمارس المبدع حريته في التعبير كاملة في خدمة زمنه وعصره معاً، وأن هذه الحرية مهما اختلفت تسمياتها: ديمقراطية، شورى، ليبرالية... الخ.. لا بد أن تكون هي المناخ الأساسي لاحتضان عملية الإبداع ورعاية ثمارها المرجوة.

❖ كنت جريئاً في نقدك الذاتي لتجربتك الإبداعية، ثم اتسعت هذه المراجعة في الثمانينيات لمواقفك السياسية والفكرية، ما العلاقة بين الأديب وأدبه؟ وما قيمة التحزب والانتماء السياسي والطبقي في الأدب؟ أرجو أن ترسم لنا جانباً من سيرتك الأدبية في حدود هذه الأسئلة؟

- بلى. لقد قمت فعلاً بهذه المراجعة، ولكن ليس بهدف التنكر لتلك الأيام، وإنما بهدف التحرر من التعصب، ومقاربة الحقيقة من زوايا متنوعة. لقد كانت لتلك العهود فضائلها بالتأكيد إذ لا يمكن للبشرية أن تتطور ضمن خط مستقيم صاعد بل ضمن خط حلزوني نحو الأمام. وهذه المنحنيات والالتواءات تدخل كما أتصور في صلب عملية التطور التي نعجز حتى الآن عن فهم مسارها الحقيقي، وغاياتها. إن مقولة "التقدم" نفسها تهتز وتظهر كأطروحة ملتبسة في الأيام الأخيرة حتى ليبدو أن التقدم العلمي نفسه يقع في مفارقات بنيوية مستعصية تدفع بالكثيرين من دعاة التقدم ذاته إلى التفكير بإيقاف البحوث العلمية إذا لم تكن السيطرة عليها تماماً.

العلاقة إذن بين الأديب وأدبه ليست علاقة بسيطة مسطحة كما كنا نتصورها أحياناً، أي بمعنى أن الأدب لا يعكس بالضرورة شخصية الأديب وحده أو عصره، بل تدخل في تركيبه "الكيماوي" - إذا صدقت نظرية العالم النفساني المعروف "يونغ" حول تأثير المورثات الجمعية - نزوات بدائية لكائنات العصور الحجرية أو ما قبلها، وعندها كيف يمكن تفسير هذه العلاقة أو تحليلها بأدوات المنطق الأرسطي أو أي منطق متفرد آخر.

موهبة الخلق الفني بحد ذاتها مصطلح لغوي لا يمكن تحديده والإمساك بمحتواه كما تمسك بأية آلة حاسبة.

إن العلاقة بين الأديب وأدبه ليست مثل علاقة النحلة بالعسل، فالإنسان لا يؤدي أي عمل له مرتين بطريقة واحدة بالرغم من التشابه الكبير الذي يلاحظ بينهما، ذلك لأن هبة "الوعي" التي يتميز بها الإنسان دون باقي المخلوقات لا تزال مصطلحاً إشكالياً في غاية الغموض والغرابة، وبالتالي فإن الأدب كمنتج إنساني لا بد أن يحمل عبر آلية إنتاجه الكثير من هذا الغموض وتلك الغرابة. إنّ موهبة الخلق الفني بحد ذاتها مصطلح لغوي لا يمكن تحديده والإمساك بمحتواه كما تمسك بأية آلة حاسبة، ومن هنا فإن التحزب مثلاً، والانتماء السياسي أو الطبقي ليس أكثر من مراجع رجراجة للمعاناة والمعرفة، ولا يمكن الجزم بتأثيرها المباشر في عملية الإبداع، فهي ليست أكثر من احتمالات يجب أن تدخل في الحساب ولكنها لا تقدم الإجابات الحاسمة عن مسألة الخلق الفني.

إنّ تحزب "ماياكوفسكي" مثلاً لم ينقذه من جموحه الفردي "المستقبلي" وتطرفه الذي أدى به إلى الانتحار، والمنشأ الريفي و.. "أيسينين" لم يساعده على اكتساب عادات الاسترخاء والخلاص عن طريق الاتحاد بالطبيعة التي عشقها، ووصفها أفضل من غيره لتجنيب مصيره الفاجع الذي اختاره بذاته، وكلّ غرور "المتنبي" واعتزازه المطلق بتفوقه لم يمنعه من الاغتراب أو التنازل المهين لكافور الأخشيدي والانقياد له ولو ردحاً من الزمن، وتربية "رامبو" العائلية والمدرسية والأصولية لم تستطع أن تمنعه من متابعة مغامرته المتطرفة بدءاً من المدينة الهائلة "باريس" وانتهاء بالأدغال الأفريقية المتوحشة.

وأنا مثلاً، ما دام مطلوباً مني الحديث عن جانب من سيرتي الأدبية، لا تربطني من حيث المنبت العائلي والطبقة الاجتماعية أية علاقة مباشرة بالطموح الاشتراكي. فالأسرة أسرة موظف تقليدي مرتاح لعمله كمحاسب في وزارة المالية لم يشعرنا إطلاقاً بأي نقص في تلبية

حاجاتنا ومتطلباتنا عبر سنوات خدمته الطويلة، وجدي لأمي مؤذن وخادم جامع، وقد لازمته طويلاً، وتأثرت به عميقاً، وأمي متدينة وصيام رمضان عادة أصيلة في وسطنا العائلي وبين أقربائنا، وقد تربيت أنا عاماً كاملاً في كلية التربية الإسلامية في طرابلس لبنان لأسباب اضطرارية وذلك بعد نيلي الشهادة الابتدائية السورية مباشرة كي أحصل على الشهادة اللبنانية المماثلة لها، وكنت أصوم وأصلي طوال فترة دراستي الإعدادية، ومع ذلك فإن نزعتي نحو التحرر والتمرد والمطالبة بالعدالة الاجتماعية سرعان ما تملكتني في المرحلة الثانوية، وغلبتني على أمري في أوائل دراستي الجامعية في اتجاه التطرف اليساري، فابتعدت عن التفكير الديني إلى تفكير مخالف له، وعن الركون إلى الحياة الآمنة المستقرة في الوسط العائلي إلى نشدان الحياة المضطربة الجالبة للمتاعب والأخطار. وهكذا يتحول شاعر الغزليات المحدود التجارب والطموحات الذي كنته أنا في سنوات قلائل إلى شاعر مناضل مغامر يخوض المعارك الوطنية والثقافية بكلّ أبعادها وأرقى مستوياتها في سن مبكرة جداً، ويدخل السجن أكثر من مرة عقاباً على مواقفه المتمردة على الأنظمة الحاكمة، فيحول إلى شاعر "الجماهير" وممثل الطليعة اليسارية الاشتراكية "العلمية" في المحافل والمهرجانات والتظاهرات حتى يصعب أن يرى الرائي فيه ذلك الطالب الأصولي الانضباطي الذي كان في سنوات المراهقة الأولى.

لماذا حدث ذلك؟ وكيف؟

لقد حاولت الإجابة أكثر من مرة على هذا السؤال، وكان سهلاً عليّ وقتها ردّ الأشياء إلى مواقف بعينها أو أشخاص معينين أو قراءات محددة واقتنعت بها، ولكنني الآن أكاد أقول إنّ كلّ هذه التفسيرات والتحليلات لا تقدم إجابة حاسمة، وإنّ تفسير تصرف هذا الكائن البشري المعقد إلى حدّ الإلغاز لا تحيط به المعلومات التقليدية وحدها، وإنما هناك في تكوينه البيولوجي الغامض نزوعات عريقة عميقة لا يدرك مداها تماماً تلعب أيضاً دورها الكبير في تحديد مصير صاحبها، وإلا فلماذا يختلف بين الأخوة في الأسرة الواحدة والرفاق في الصف الواحد أسلوب التواصل البشري والتفكير وردود الفعل بالرغم من خضوعهم جميعاً ولزمن طويل إلى تربية واحدة.

لا قيمة إذن في الواقع للتحزب والانتماء السياسي أو الطبقي إلا بمعانيها الواسعة وغير المؤكدة في رفد النهر العميق الأساسي الذي تتفجر ينابيعه في أعماقنا مع لحظة الولادة أو ربما مع لحظة التقاء الحيوان المنوي بالبويضة.

❖ كيف تنظر إلى اللغة في تجربتك الأدبية، بعد قرابة أربعة عقود من الزمن زاخرة بالإبداع الشعري والقصصي وبخيارات فنية واضحة ومحددة في مقدمتها التزام العربية الفصيحة؟

– كانت اللغة دائماً بالنسبة لي لعبة في غاية الطرافة والجمال والجلال. الطرافة لأنها ليست أكثر من خطوط ورسوم لأصوات محدودة جداً، ولكنها – ويا للعجب – قادرة على أن تكسر حدودها بما يشبه المعجزة إلى اللامحدود من المعنى والأفكار المشاعر والجمال، لأنها وهي تصنع كل ذلك قادرة في الوقت ذاته أن تكسر رتابة التركيب النثري المباشر إلى تراكيب مفاجئة لا حصر لها تشيع فيك أفانين من البهجة والمتعة والجلال، لأنها عريقة قديمة لا يعرف أحد متى وكيف ولدت، حتى لكأنها وهي مغلقة بهذه الأسرار تنزيل من الغيب وما هي بذلك.

واللغة العربية بالذات من دون اللغات كلها لغة ذات رواء خاص جداً يماثل هالات التقديس أو يقاربها، وقد يكون مرد ذلك إلى صلتها بالقرآن الكريم، وأنها اللغة البشرية الوحيدة التي اختيرت لهذه المهمة الكبرى. ولكنه ليس السبب الوحيد في اعتقادي، إذ يستوي في هذا التصور المؤمنون وغير المؤمنين، وليس إلا أن يتقن الواحد منا أساليبها، ويكشف أسرارها حتى يستولي عليه هذا الانبهار الرائع حقاً بطاقاتها البيانية الفريدة.

قد يكون تعلم العربية عسيراً على الأجانب، وقد يكون في قواعدها الكثير من التعقيد المصطنع، ولكن كل ذلك لا يلغي جدارتها الحقيقية كأداة تعبير في غاية المرونة والطلاقة. ومسألة فقرها بالمصطلحات الحديثة ليس فقراً في بنيتها، وإنما الذين يتكلمون بها، ذلك لأن المصطلحات ليست أكثر من مفردات يروج لها الاتفاق والاستعمال، وهذا ما يشكو منه العرب عموماً أنهم لا يتفقون إلا قليلاً، وإلا فكيف راجت مثل هذه المصطلحات في السلاح والطب والفيزياء وغيرها من ميادين النشاط البشري كالسبطانة والزناد والأخمص والوشيعة والدارة والحاسوب والهاتف والشطيرة والمحرك والسيارة والطائرة والحوامة والشعور واللاشعور، وقس على ذلك من إمكانات لا حدود لها في الاشتقاق والنحت لا ينقصها إلا اتفاق العرب عبر المتابعة المستمرة على المكتشفات والإنجازات والمخترعات الجديدة ووضع الأسماء لها وتبنيها على الفور في الكتب المدرسية والمعاجم والصحف والاستعمال اليومي كما يصنعون في البلاد المتقدمة.

كانت الفصيحة إذن دائماً مصدر طربي وإعجابي وأداة تعبيري، ولم أستخدم سواها إلا في بعض الحوارات القصصية حين كان ضرورياً للاقتراب ما أمكن من اللغة العامية الدارجة وبعض المقاطع الشعرية النادرة التي دعت إليها الضرورة الفنية أو الحالة النفسية أحياناً.

لا شك في أن بقاء الفصيحة محافظة على أسسها وقواعدها وتراكيبها الأساسية أمداً طويلاً قد أشاع فيها بعض الجمود، ولكن هذه المسألة بالذات مسألة نسبية وحلها مرتبط بعقلية التخلف ذاتها التي تغفل باب الابتكار والاجتهاد عادة في كل وجه من وجوه التطور.

إن مشكلة العامية والفصيحة مشكلة قائمة لا جدال في وجودها الثقيل، غير أنها نتيجة للتخلف وليست سبباً له، وفي إمكاننا استخدام اللهجتين حسب تقبل الأجناس الأدبية لها، ففي القصة والشعر تبدو الأمور محلولة بشكل عام إذ تستخدم الفصيحة عموماً بلا تردد كبير، أما في المسرح فلا تزال المشكلة قائمة والعامية تفرض وجودها وبخاصة في الموضوعات الاجتماعية المعاصرة، ومع ذلك فهناك كتّاب نجحوا في استخدام التركيب الفصيح لمثل هذه المسرحيات مثل توفيق الحكيم وحسيب كيالي وآخرين.

إنّ الشكوى من مزاحمة العامية للفصيحة لم تعد شكوى عربية فحسب، بل باتت ترتفع عالياً في العالم كله كما يحدث في سويسرا مثلاً مما جعل "هارتموت فاندريش" يقول: "نجد في سويسرا الألمانية طمس كثير من الخصائص المحلية للهجات والتوسع التدريجي ليس للألمانية الفصيحة، وإنما لخليط من اللهجات العامية السويسرية، فهل تتطور هذه اللهجة العامية السويسرية إلى لغة سويسرية فصيحة مستقلة؟ الله أعلم.. أما ما نعرفه فعلاً فهو التراجع المتزايد



حوارات مع الشاعر فايز خضور



بالنسبة لمعرفة أو لإجادة دقائق الفصيحة الألمانية عند كثير من السويسريين و"فقدان الفصيحة" هو مشكلة تناقش كثيراً في سويسرة".

وهناك شواهد أخرى كثيرة على مثل هذه الظاهرة التي تؤكد على أن اللغات عموماً كائنات حية يحكم الاستعمال اليومي تطورها، وليس القرارات السياسية أو الأكاديمية، واللغة العربية لا تخرج على هذا القانون، غير أنها تتعرض إلى عوائق إضافية لا وجود لها في أوروبا مثلاً مثل التخلف والتقديس، وهي عوائق تعسفية لا بنيوية، وبالتالي فهي عوائق مرتبطة بالحل الجذري العام لمشكلة النهضة والتقدم عموماً، إذ لا يمكن الوصول إلى حلول إفرادية مع بقاء حالتي التخلف والتقديس.

❖ اندغم في غالبية أعمالك الشعرية والقصصية الموضوع الوطني والقومي بالقضية الاجتماعية. أي مسؤولية أخلاقية واجتماعية للكاتب في عالمنا المعاصر؟ كيف مارستها في أدبك؟

– هذا السؤال امتداد للسؤال حول مفهوم الالتزام في الأدب اليوم، لأنه يمضي قدماً في تعميق المسألة المطروحة كي يضعنا أمام الإشكال العريق حول علاقة الفن بالأخلاق وما لها من مشكلة.

لكم أجتهد المجتهدون في ميادين علم الجمال والفلسفة عموماً سعياً وراء جواب مقنع على هذا السؤال الكبير. إنني محتاج حقاً إلى مجلدات كي أستعرض ما أعرفه منها، ولكن المجال لا يسمح بذلك. وأكتفي مبدئياً هنا كما أتصور بتلخيص التيارات الفكرية الأساسية لهذه الاجتهادات إذا كان هذا ممكناً دون الدخول في التفاصيل قبل أن أقدم اجتهادي الخاص، وأضعه في سياقه التاريخي المناسب، ولا بأس أن أعترف هنا مسبقاً بأن تلخيصي سيكون تبسيطاً لمسألة غاية في الرهافة والتعقيد، ولكن يشفع لي أن المجال يضطرني، فلأحاول إذن.

إن هذه الاجتهادات كما أتصور كانت تتحرك كلها عبر التاريخ بين قطبين من التفكير، أحدهما يربط الجمال بالخير مباشرة، فهو أقرب إلى التبشير، وتندرج في إطاره النظريات المتأثرة بالدعوات الدينية والإيديولوجيات "الإنسانية" الطامحة إلى إصلاح العالم. والقطب الآخر يطلق الجمال من كل قيد، وهو بعيد عن التبشير، وتدخل في سياقه معظم الفلسفات المدافعة عن الحرية الفردية وبخاصة ما جدّ منها في العصور الحديثة في ما يسمى ببلاد "الغرب" حيث يلعب نظامها الاقتصادي "الحر" دوراً أساسياً في توجيه الفنون عموماً.

ولا أنكر، فلقد قلت ذلك من قبل، أنني كنت أنشط ككاتب طوال فترة الخمسينيات ولبعض من سنوات الستينيات في إطار القطب الأول "التبشيري" وفيما يسمى بالالتزام "الاشتراكي العلمي"، غير أن رؤيتي هذه ما لبثت أن اتسعت واغتنت بأفكار جديدة أهم ما يميزها اهتمامي الأقوى بضرورة تحرير الكاتب بخاصة والمبدعين عموماً من الوصاية والرقابة على إبداعاتهم، وإعطائهم حريتهم كاملة في التعبير على أساس أن الفن الحقيقي أو الجمال بتعبير آخر لا يمكن أن يكون شريراً، إذ لا بدّ أن ينصهر الخير في الجمال بشكل تلقائي، لأن الشر يتنافر بطبيعته كشر مع الجمال.

لم يظهر هذا التحول في كتاباتي دفعة واحدة، بل لقد مرّ بمراحل من التخبط والتردد في الكشف عن موقف جديد ينسجم مع رفضي للوصاية والالتزام "الانضباطي"، وبخاصة أنني كنت أخشى الانزلاق نحو القطب الآخر الذي اعتدت على إدانته بالفوضى والتسيب والانحطاط الروحي. ومن يراجع إنتاجي في أواسط الستينيات لا بدّ أن يلاحظ ارتفاع نبرة الحزن والكآبة والتشاؤم فيه وبخاصة في مجموعتي المسماة "أشعار لا تحب" الصادرة في أواخر الستينيات على حساب "مارش" التفاؤل الثوري الذي كان طاغياً سائداً في معظم ما أنتجته فترة الخمسينيات، كما سوف يلاحظ اهتمامي بما يمكن تسميته بـ "الموضوعات الصغيرة" مثل اللقطات العابرة لمناظر الحياة اليومية، والتأملات الذاتية الحميمة أو التجليات الطبيعية التي أهملناها كثيراً فيما مضى، وخير ما يمثل هذا الاتجاه المجموعة الشعرية التي صدرت لي عام ١٩٨١ تحت عنوان "قصص شعرية قصيرة جداً"، وجمعت فيها معظم ما كتبته من هذا النوع.

غير أن صلتي بالموضوعات "الكبيرة" لم تنقطع إذ ظلت الهموم الوطنية والقومية تساورني وتستصرخني، ولقد كنت عند حسن ظنها فلبيت النداء أكثر من مرة ولكن برؤية مختلفة أهم ما يميزها خفوت نبرة التفاؤل وبروز "الذاتية" وإلى حوار "الموضوعية" زمناً طويلاً في رجحان كفة الرؤية "الجماعية" على الرؤية الفردية في عهود الصعود الوطني والالتزام إياه، غير أنني في السنوات الأخيرة راجعت رؤيتي هذه، وأنا أصطدم أعمق فأعمق بمظاهر التسيب والانحطاط الروحي وطغيان النزعة الاستهلاكية في العالم أجمع والسيطرة شبه المطلقة لأساليب الدعاية والإعلان والترويج الإعلامي المذهل لكل ما هو غريب وعجيب ومثير بصرف النظر عن قيمته الفنية والإنسانية، حتى لقد بتّ أشكك ليس في صعوبة تعريف مفهوم الخير والشر والوصول إلى حدود واضحة بعينها، بل لقد بت أميل إلى الاعتقاد بإمكان غسل أدمغة البشر وتدجينها حسب الطلب وتعليب الأذواق البشرية حسب متطلبات "السوق"، مما يعيد مسألة الخير والشر وعلاقتهما بالجمال إلى ساحة الاهتمام كي نتأكد حقاً من أن الجمال لا يمكن تزويره، وأن يغدو الشر جميلاً مثل الخير، بل أن يغدو الخير نفسه شرّاً والشرّ خيراً، وأن يضيع في الاجتهادات الفلسفية المعاصرة التي تكاد تلغي كل أنواع ومراتب اليقين حيال كوكب يعج بأهله المسلوبين فيتلوث ويتأرجح، ويتصحر مادياً ومعنوياً.

كيف أثق إذن بعد الآن بأن الخير يلتقي بالجمال بشكل تلقائي أمام "جماليات" أفلام ومجلات ومسلسلات الإثارة والجنس والتجريد واللاشكل وغيرها من الاندفاعات المحمومة في هذا الزمان الأخير.

أين الجمال مثلاً في لوحة ملطخة بألوان باهتة سائبة أو خطوط متقاطعة لا معنى لها على الإطلاق بالرغم من شروح النقاد التعسفية؟ ولماذا يجب أن يغدو وجه المرأة مخروطياً أو مكعبياً حتى يحصل على شرف الانتماء إلى نادي الجمال المعاصر؟ وأين المتعة أو الجمال في ذلك الهذر من الكلام الذي لا يجمعه جامع في كثير من الشعر والنثر الذائع في هذه الأيام؟ ولماذا يجب أن يغيب المعنى، وتلتبس المشاعر، وتختلط الأخيلة في النص فتهرب احتمالات التفسير كلها من العقل حتى لنطالب بإلغاء العقل ذاته كي نصل إلى المتعة المنشودة في ما نقرأ أو نشاهد؟

ترى، هل كان "تولستوي" صاحب "الحرب والسلم" ذلك الفنان الروسي المسيحي العظيم، هل كان على خطأ في



تخوفه على الفن من المسخ والتشويه بعد انهيار القيم المسيحية السامية في اعتقاده، كما شرّع في كتابه التنبؤي "ما هو الفن" قبل ما يقارب المائة عام؟ ألم يكن على حق في معظم تنبؤاته، وأن كثيراً مما وصل إليه فلاسفة الحقب الأخيرة مثل "ميشيل فوكو" الفرنسي الذي أعلن موت الإنسان الوشيك يلتقي مع ما قاله تولستوي قبل قرن من الزمان؟

ماذا نكتب إذن بعد الآن؟

ماذا أكتب أنا الذي لم أكد أفرح بانفراج أزمتي ورؤيتي الجديدة لمسائل الخلق الفني وحاجتها الملحة لمناخ الحرية، حتى أرى أن الحرية تزوّر، وتموّه، وتساق بخيوط خبيثة غير مرئية أو مرئية للأعم الحديث، وأجد الفنان المعاصر ينوء بعبء حريته الفضفاضة والمقيدة في آن واحد بهيمنة مؤسسات الإعلام الكبرى، هذه الحرية التي لم يعد يعرف كيف يستلهمها ويثق بها كي يبدع ما هو صادر عنها حقاً، وليس عما هو رائج ومطلوب في "السوق"؟

تسألني عن المسؤولية الأخلاقية والاجتماعية للكاتب في عالمنا المعاصر؟ حسناً، سأقول لك إنّ مسؤوليته باتت مضاعفة، ولكن المشكلة هي في كيفية الممارسة: هل يعود إلى المراجع "المقدسة" أم يبقى وحيداً في المواجهة؟ هل يرمي بكل شيء عرض الحائط، ويغامر منفرداً بما يوحيه وجدانه الخاص جداً، أم يتعاون مع الآخرين؟ ولكن كيف يجد خلاصه وحده إذا رضي بمبدأ التعاون، فكيف يمكن كبح هذا التعاون من أن يحول إلى وصاية "أبوية" أو "عُلوية" تسلبه ذاتيته، وتغطي على صوته الداخلي من دون أن يشعر؟

تلك هي القضية، كما يقولون، والحل أخيراً لا يكون إلا في الممارسة ذاتها، وليس في التنظير لها. ليثق الواحد منا بنفسه أولاً، وبالإنسان عموماً، وليتحفظ ما أمكنه ذلك في التعامل مع "الجاهز" أو "الرائج" و"المعلب"، ثم لينطلق إلى البحر اللجي والموج الطامي، إذ لا بد من السباحة في هذا النوء الذي لا ينقطع، والمرء لا يتعلم العوم على الورق.

❖ كتبت على مدار أكثر من ثلاثة عقود من الزمن للصحافة والدوريات. ما صلتك بالصحافة والصحافة اليومية؟ وما مكانة الأدب في عالم الإعلام اليوم؟

– صلتي بالصحافة قديمة تعود إلى أيام التلمذة عندما كنا نحلم برؤية اسمنا مطبوعاً في جريدة أو مجلة. ولكنني استبقت الزمن حين اقتحمت ميدان الصحافة كواحد من "رجالها" مؤسساً مع أحد زملائي محمد شيخ ديب في بدايات المرحلة الإعدادية مجلة مدرسية سميناها "التلميذ"، وكنا نحررها من الغلاف إلى الغلاف على غرار المجلات السائدة آنذاك.

وشاركنا فيها بعض من رفاقنا فكنت ترى فيها: افتتاحية العدد، وقصة العدد وقصائد، وتحقيقاته الصحفية وأخباره الثقافية والاجتماعية والمدرسية، بل كانت هناك صور مناسبة يرسمها طالب موهوب وإخراج ملون، وكنا ننسخها بأيدينا على عدد من النسخ ليتداولها طلاب المدرسة الراغبون بينهم بالأجرة، قرش كما أذكر للمرة الواحدة، وذلك في ثانوية تجهيز البنين المسماة الآن في اللاذقية: ثانوية جول جمال في أعوام ١٩٤٣-٤٤-١٩٤٥. وكانت تصدر نصف شهرية، ولا أزال حتى الآن احتفظ ببعض أعدادها التي ظلت تصدر دون انقطاع طوال ثلاثة أعوام، وهي مدة قياسية بالنسبة لمشروع خاص ساذج كهذا.

كانت الصحافة والكتابة في دمنا غير أننا لم نصبح صحفيين فيما بعد، بل معلمين، لا أدري هل آسف على هذا الاختيار أم أعتز به؟ وقد تكون المصادفة وحدها هي التي ساقتني إلى هذا الاختيار لا أكثر، ولكن المهم أنني صرت معلماً بدلاً من أن أغدو صحافياً أوجه الرأي العام، وأشارك بشكل فعال في صنع قناعاته الساسية والفكرية، وصقل ذوقه الجمالي كما كنت أتصور للصحافة من دور في حياة البشر.

وقبل أن أتخرج من المدرسة الثانوية نجحت في اكتساب الاعتراف بجدارة اسمي أن يطبع إلى جوار الأسماء المعروضة في جرائد البلد المحلية آنذاك. تلك كانت بداياتي مع الصحافة اليومية والشهرية وقد تابعتها بنجاح أكثر في العاصمة حين انتقلت إلى "الجامعة السورية" في كلية الآداب والمعهد العالي للمعلمين الذي تخرجت منه عام ١٩٥١.

كرست علاقتي بالصحافة في هذه السنوات الأربع من حياتي الجامعية ليس في دمشق وحدها بل في لبنان أيضاً كجرائد "النصر" لوديع صيداوي، و"الإنشاء" لوجيه الحفار و"الرأي العام" لأحمد عسة ومجلات مثل "النقاد" لفوزي أمين وسعيد الجزائري، و"الصرخة" لأحمد علوش و"عصا الجنة" لنشأت التغلبي و"الدنيا" لعبد الغني العطري و"الصياد" لسعيد فريحة. ثم تابعت نشاطي بعد تخرجي مباشرة في مجلات أبعد وأرقى مثل: "الآداب" للدكتور سهيل إدريس، و"الأديب" لألبير أديب و"الألواح" مجلة شهرية كانت تصدر في صيدا على ما أذكر، وكان صاحبها إذا لم تخني الذاكرة الشيخ العلامة "صدر الدين شرف الدين"، ثم امتد نشاطي إلى صحف ومجلات الأقطار الأخرى في العراق ومصر والجزائر وتونس والخليج.

ظلت علاقتي بالصحافة قوية حميمة طوال حياتي، وأستطيع القول دون مبالغة إنّ معظم سمعتي الأدبية قد كونتها بفضل الصحافة وليس بفضل الكتب التي ألفتها فحسب. وكانت على العموم علاقة أكثر صفاء وبراءة منها في هذه الأيام، إذ كنا ننشر بلا مقابل، ولا هدف لنا إلا المشاركة الساخنة المتحمسة في إغناء الحياة الثقافية إيماناً منا بدورنا المهم الوطني والجمالي في دفع مياهها وتوجيهها دونما التفكير طويلاً في المكاسب المادية، أما الآن.. فوا أسفاه... لقد صار التعامل مع الصحافة يهدف أكثر ما يهدف إلى الارتزاق وتأمين لقمة العيش، حين يتحول أحدنا بكتاباته إلى ما يشبه طموحاته الفكرية والوطنية في تلك العهود يجد الباب مسدوداً، ذلك أن الرقابة الرسمية المسبقة أو اللاحقة أحياناً على كل ما ينشر أو يذاع أو يصور في أجهزة الإعلام التي صارت جميعها ملكاً للدولة مباشرة أو بشكل غير مباشر، أقول إنّ هذه الرقابة تلجم هذا الطموح في مهده، وتجعل إمكانات الارتقاء إلى مستوى المشاركة الحقيقية في صنع الرأي العام والذوق العام شبه مستحيلة.

وإذا كان للأدب من مكان في صحافة هذا الزمن فهو مكان محسوب سلفاً وبدقة في برامج المسيطرين على أجهزة الإعلام في العالم، حتى ليمكن القول إنّ هذه الأجهزة باتت قادرة على "تصنيع" الكتّاب والأدباء والمفكرين حسب متطلبات "السوق" وخلق "النجوم" وطمس المواهب المتمردة أو التعتيم عليها، بما لهذه الأجهزة من إغراء كاسح وسلطان لا يحدّ. لقد باتت مسألة النجاة من هذه السيطرة فرصة استثنائية للمواهب الأصيلة المحاصرة، لا تتوفر إلا في شروط تزداد

مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي بغدادي

ندرة يوماً بعد يوم.

إن فلاسفة العصر ينذرون بزوال الخصوصية الفردية في الإنتاج عموماً، الفني أو غير الفني، بل يعلنون ما يسمى بـ "موت الإنسان" كما صرّح الفيلسوف الفرنسي المشهور "ميشيل فوكو" قبل موته بقليل في أوائل الثمانينيات، على ما أذكر. وهم يعنون فيما يعنون أن السلطة المؤسساتية المتضخمة والمسلحة بأرقى "الحاسوبات" الكومبيوترات ونظم "المعلوماتية" المعقدة والمتكاملة، هذه السلطة تلغي أعمق فأعمق دور الفرد والفردية أو كل ما يميز الإنسان، هذا الكائن المتميز خلقاً عن جميع الكائنات الحية، عن إنسان آخر كي يغدو جميع البشر، أو معظمهم، نسخاً مدجنة مكرورة متشابهة لأصل واحد محفوظ في أرشيف "الأخ الأكبر" أو "الأخوة الكبار" لا فرق، الذي يتربع على ذروة الهرم المؤسساتي المعاصر، فكيف يمكن الحديث في ظل هذه الخيمة الفولاذية عن علاقة صحية بين الأدب وعالم الإعلام؟!

إنّ انهيار الأنظمة الشمولية في ما كان يسمى بالعالم الاشتراكي لا يعني إطلاقاً أن النظام الرأسمالي السائد هو البديل الذي سوف يؤمن الحرية حقاً والتعددية وحلم الإنسان بعالم العدالة والكرامة.

هذا وهم كبير إنْ لم يكن كذبة كبرى، فالشمولية لا تزال هي الخطر الأفدح الذي يهدد إنسانية الإنسان، ولكنها في هذه المرة شمولية من نوع آخر لا يخلقها الحزب الواحد، ولا تسيطر عليها أجهزة البوليس والمخابرات والعسكر، وإنما هي الشمولية التي يخلقها نمط الحياة الاستهلاكية الذي تغري به، أو تفرضه أجهزة الدعاية الحديثة. هذا النمط من الحياة الذي لم يعد ممكناً كما يبدو التحرر منه إلا بتغيير النظام الأخلاقي وليس الاقتصادي فحسب تغييراً يبدأ من الجذور.

إنّ الفن عموماً، وليس الأدب وحده، يعاني من "وحشية" الإعلام المعاصر وتحيزه وسلطانه المهيمن. وإذا كانت أجهزة البث السمعي والمرئي والمطبوع لا تزال تعنى بنشر بعض نماذج الأدب وتروج له، فليس ذلك لأنها تؤمن بالجمال، وإنما لأن "الجمال" نفسه بدأ يتحول إلى سلعة قابلة للتعديل والتحرير باستمرار دون أي خوف من انكشاف الخدعة، ذلك لأنّ الخدعة نفسها صارت "جميلة" في العيون التي لوثت قدراتها الفطرية على الإبصار، وصار التلوث جزءاً عضوياً لا يتجزأ من تكوينها البيولوجي.

❖ اهتم النقد إلى حدّ ما بأدبك. ما موقفك من النقد على مستوى الاستفادة منه في تجربتك الأدبية، وعلى مستوى فعاليته في تطوير الأدب العربي الحديث؟

– إلى حد ما؟ نعم.. ذلك أنه حتى الآن وبعدما ينيف على الأربعين من العراك أو العناق مع شيطان الشعر والقصّ، أو مع آلهتهما إذا أردت، لم أعرف على حدّ علمي نقداً حقيقياً معمقاً متكاملاً لمجمل أعمالي أو لواحد منها على الأقل. ثمة تعليقات أو انطباعات ذكية أو غبية منصفة أو متعسفة نزيهة أو متحيزة، سطحية أو عميقة، إلا أنها جميعاً سريعة مبسترة مثل كل التعليقات والانطباعات.

وإلى أمد طويل، ولماذا لا أقول: حتى الآن، ظل موقف النقد مني متطرفاً، سواء في تجاهله إياي أم في إعجابه بي أم في الحط من شأني. ولعل السبب في ذلك راجع إلى مواقفي السياسية بل والاجتماعية الصريحة والحاسمة مما جلب علي كثيراً من الصداقات المتحمسة، والأكثر من العداوات الحاقدة حتى العظام.

في البدايات، حين كنت محسوباً على اليسار الماركسي، كان لهذا التطرف في مواقف النقاد من أدبي ما يبرره، فالجميع كانوا غارقين في معركة وطنية متطرفة، ولهذا كان النقد يرفع فلاناً إلى السماء ويهبط بآخر إلى الحضيض، لا لشيء أحياناً إلا لأن الناقد والأديب المنقود في خندق سياسي واحد أو في خندقين متباعدين متعادين.

لم يكن سهلاً وقتها أن يكون الإنسان محايداً في أحكامه الفنية وهو مرتبط بمعركة سياسية مصيرية بالنسبة له على الأقل. هكذا كانت قناعات البشر في تلك العهود: على أنّ النضال السياسي والاجتماعي هو الشغل الشاغل للجميع، وكلنا مطالبون به، وبقدر ما كان متاحاً لنا جميعاً كنا مطالبين به ممارسين إياه بمتعة وإيمان بأننا قادرون على التأثير من خلاله في عملية التغيير والتطور الاجتماعي والسياسي.

في غمرة هذه المعركة الوطنية الكبرى كان تاريخ الأدب يكتب، ويقرر ويدرس، ويكرس، وحين هدأنا قليلاً، وتطامن غرورنا، وبان واضحاً أن أخطاءنا فادحة، وتزداد فداحة. كان الأوان قد فات على تصحيح التاريخ المكتوب فخرج خاسراً من المعركة كل الأدباء الذين انجرفوا فيها وتطرفوا بالرغم من مواهبهم الكبيرة أحياناً، إذ لم يحسب لهم في حساب الإبداع إلا إنتاجهم المتطرف ذاك والذي كان لا يخلو من العيوب التي تنزلت إليها عادة معظم الإبداعات الفنية المبالغة والمتعسفة في "التزامها".

ماذا يذكر مثلاً الناس، أو النقاد منهم، من شعري في الخمسينيات مثلاً؟ إنهم يذكرون أكثر ما يذكرون قصائدي في "ستالين" أو "خالد بكداش" أو "ماوتسي تونغ"، فيترنم بها الشيوعيون "المحافظون"، ويتبرأ منها الشيوعيون "المجددون"، ويسخر منها خصومهم أجمعين. أما القصائد الأخرى الهامسة الداعمة والبعيدة نسبياً عن صخب المعركة والتي نجدها هنا أو هناك في مجموعاتي الأولى فيكاد لا يذكرها أحد، ذلك لأنها أصلاً لم يتح لها أن تزاحم وتنفذ من الزحام كي تكرس كأدب جديد أصيل منذ ذلك الوقت. ولم يحدث ذلك بسبب تجاهل الخصوم الفكريين لها فحسب، وإنما أيضاً بسبب إهمال الأصدقاء المتعمد لها إذ لم تكن واردة ولا ضرورية في حسابات معركتهم السياسية الحامية آنذاك.

وهكذا أسهم الجميع والنقاد معهم بالطبع في إعطاء صورة ناقصة أو مشوهة عن المرحلة وعن مبدعيها. وبما أن معظم النقاد الجدد يأخذون عادة معظم معلوماتهم التاريخية عن سابقيهم، ويتبنون على الأغلب الشهرة الأساسية للمرحلة وأسماء أصحابها عن الذين كتبوا قبلهم، إذ يريحهم هذا من العودة إلى الأصول الكاملة.. ما دام الأمر كذلك غالباً فإن تاريخ الأدب لا يتغير، ولا يعاد النظر فيه عادة إلا نادراً وفي حدود ضيقة، لقد كتب هذا التاريخ مرة واحدة، وسوف يبقى كذلك إلى أمد طويل، فماذا تنتظر من النقد الجديد أن يصنع، والمشاكل الجديدة التي يتصدى لها تغرقه في دوامة الأحكام المتطرفة من جديد. إلا أن هذا التطرف الحديث لا يحدث بسبب التحزب والتعصب والانتماء السياسي كما كانت الأمور سابقاً، بل يحدث لأسباب جديدة أهمها فقدان المعايير، والتسيب وفقدان الشعور بالمسؤولية والانبهار بمدارس النقد الوافدة. كل هذا يجعل التأثير السلبي للنقد أغلب من الإيجابي سواء أكان ذلك بالنسبة لي أم على مستوى فعاليته في تطوير الأدب العربي الحديث عامة.

* ناقد من سوريا

الهوية .. الضياع والأوهام

يكثر الحديث عن الهوية "العربية الإسلامية" كوحدة لا تتجزأ، وهو خلط رائج بين مصطلح (العروبة) و(الإسلام) في الخطاب الإعلامي الراهن خصوصا واليومي على وجه العموم. فمن هو المسؤول عن هذا الخلط، هل هو تعدد المرجعيات؟ أم أن المصطلح فضفاض إلى حد استيعاب الاجتهادات والتأويلات الخاصة لدمج القومي بالديني رغم تعدد القوميات الإسلامية، ووحدة العروبة؟

ما يجمع العرب، مسلمين ومسيحيين أو عقائد أخرى مهما كانت أقلية، هو اللغة والتاريخ والثقافة والمصير والمصالح المشتركة. وثمة بعض الأصوات التي تنادي بانغلاقية الأصول والعودة إلى ما قبل الفتح الإسلامي بين الحين والآخر، كالكنعانية والفينيقية والفرعونية والمتوسطية وغيرها، بينما يضم الإسلام قوميات لا يمكن إقحامها على العروبة، ولن تقبل هي بتماهي القومي والديني، كإيران التي ظلت منذ دخولها الإسلام فارسية القومية والاعتزاز، ومثلها باكستان وأندونيسيا. ولهذا يصير اصطلاح الهوية العربية الإسلامية فضفاضا وغير قابل للتطبيق الدقيق. فهم مسلمون بلا عروبة، بينما يجمع العرب كليهما.

والتقابل بين العروبة والإسلام لم يكن يوما ماهويا، بل تبلور ضد المحتل ومقاومته، ولهذا يصعب تحديد انطلاق المصطلح لأول مرة، ولكن المؤكد أن اجتماع ثنائية المصطلحين برزت للدفاع عن الهوية وحمايتها من الغزو، ولهذا ازداد الاحتماء بها في قسوة الراهن السياسي والاقتصادي وهجمة الغرب على مقدرات العرب والمسلمين.

فعن أية هوية يتحدثون؟

مرد الانقسام في تعريف الهوية أنه ليس لها مرجعية واحدة، فقد تعددت وانقسمت بين التراثية التي ارتدت إلى الماضي، والنهضوية المعاصرة التي تطمح إلى المستقبل، وبدأت الإشكالية الحقيقية في انقطاع الجسور بين المرجعيتين، فوصل إلى حد التكفير وإقامة الحسبة والتصفية الجسدية والاقتتال والحروب الطائفية الدامية، وفي فشل توصيف موحد للهوية، واتسع شرخ الانقسام والانغلاقية ورفض الآخر مهما كان نوع ودرجة اختلافه، عقائدية أو عرقية أو جنسوية.

ويُعَلل الشباب ارتدادهم إلى الماضي بالتحديات والإقصاء الغربي- منذ الحروب الصليبية مرورا بالاستشراق والانتداب والاحتلال وحتى الراهن- وبإقصائه الجغرافي للعرب والمسلمين حين حدد الشرق كوحدة متخلفة بحكم موقعه البعيد عن الحضارة الغربية، الأدنى والأقصى، أو بالإقصاء العرقي، والخاتمة بالإقصاء العقلي والحضاري وادعاء أن الإسلام أساس هذا التخلف والإرهاب ومصادرة الآخر وثقافة التنكيل بالآمنين.

ليلى الأطرش *

أما المشروع النهضوي فقد انقسم بين القومية والحداثية، وتنازعته التأثيرات الغربية وشكلت طروحاته، ولم يستطع تقديم منهاج عملي أو استقطاب الشباب بتحديد هوية تصهر الأصالة والمعاصرة في واحد وتسير بهم إلى المستقبل، فصارت أحلامهم كلها تونع وتزدهر خارج أوطانهم، وابتلعت شواطىء أوروبا ومياهها أحلامهم الهاربة قبل أجسادهم في هجرات غير شرعية.

والتَّناحُر بين السلفية والمعاصرة أساس الانفصام والوهم في مسألة الهوية وانقسام الشباب بين التغريب والارتداد، حين تحولت الهوية لمعظمهم إلى الذاكرة التاريخية والتشبث بالماضي ورفض عصرنته، فقيّدهم إليه ومنعهم من الانطلاق إلى المستقبل، وإدراك أن لا تعارض بين الهوية والانفتاح، أو تقدير تجارب مجتمعات شرقية أخرى قبضت هويتها الثقافية بيد، وأحكمت الأخرى على قطار الإنجاز الحضاري العالمي وعلومه، فنافست وحققت السبق أحيانا حتى بعد هزيمتها كاليابان، وتبعتها كوريا وقوة الصين القادمة، التي يفسرها الفكر السلفي العربي بهجمة يأجوج ومأجوج.

لقد عمّق التردي السياسي والاقتصادي والإحباط وقلة الفرص غربة الشباب في بلدان الفقر العربية، وكذلك الطفرة وقشور الحضارة في مجتمعات الوفرة التي تزاحمهم عليها الهجمة الغربية للهيمنة على هذه المقدرات وبشتى الوسائل، وأبرزها أسلمة السياسة، فارتد هذا الفكر عليها وعلى مكاسب المشروع النهضوي ومنه الارتقاء بالمرأة العربية وتفعيل حقوقها.

alatrash@yahoo.com
Website: lailaatrash.com

* روائية أردنية

حوار مع الشاعرة المصريّة فاطمة ناعوت

الشعر
ثقوب في الكلام
يفعلها النشّال عادة
يقرصُ الهدف في ذراعه
فينام خيطُ العصبِ في الجيب
وتبدأ اللعبة
«ثقوب تشكيلية»... فاطمة ناعوت

حوار: كمال الرياحي *

في غير هذا المجال وقريبا منه نقل عن الجاحظ قوله " النثر فضّاحُ الشعراء" بمعنى أن كتابة النثر تمثّل اختبارا حقيقيا للشاعر فعبره ينكشف المستوى الحقيقي له، لأنّ عليه أن يؤلّف لا أن يلعب ويركّب وعليه أن يكون سيّالا لا مختزلا وعليه أن يكون واضحا لا رامزا.

فهل تمثّل اليوم- قصيدة النثر الاختبار الجديد للشاعر ، فهو في حضرتها ، مطالب بتقديم شعر من ناحية ومجبر على التخلي عن الخليل وطبوله ليقول المختلف فلا يسمع من نصّه غير إيقاعه الخاص ، إيقاع الذات الشاعرة بتجربتها الخاصة.

تتنابني هذه الفكرة وهذا الإحساس كلّما قلبت ما يصلني من مجموعات شعرية عربية تأتيني من هنا وهناك، فتدفعني بعض هذه النصوص إلى إعادة القراءة مرّات دون كلل حتّى يعلق الواحد منها بذاكرتي وتدفعني نصوص أخرى لأن أقفز على صفحات أو أغلق الكتاب دونها نتيجة ما لحقني من أذى...

عندما اعترضتني نصوص فاطمة ناعوت وقرأت بعض مقاطعها أنخت راحلتي الضوئية عندها لأستمتع بتلك الشعرية المختلفة.

بعد قراءة بضع نصوص عدت إلى حرّاس مدائنها وطلبت تغيير ختم زيارتي من سياحية إلى إقامة دائمة.

" بين الأسود والأبيض
تتعطلُ الأزرار
فيسهُل أن تباغتَ ذراعاك غفوتي
.....
شَعْرٌ جَعِدٌ
وبشرةٌ لوّحها الترحالُ
تناسبُ رجلا
دأبَ على مجادلةِ النّهر
حول النشوة وقانون الكفاية
فيما صفيرُه الخافتُ يصطاد يعاسيبَ



نائمةً
في دماء الأرضْ.

....

الرجلُ الذي أحببتُ
يجيئني من أقصى المدينةِ يسعى
كلَّ يوم ساعتين
من أجل نزهتي اليومية
ثم يحملني معصوبةَ العينين

....

كان يسرق كلَّ يومٍ مسمارا
من كومِ النفاياتِ
أمام دكّان الحدّاد
وفي الليل
يقرضُ جذعَ شجرة ديونيسوس
في نهاية الوادي
في عشر سنين
صنع سلما
وتطلّع صوب السماء

......

الشيخ
الذي تعلّم على ديكارت
أوقفنا في الليل وقال
الذي دمج الهندسةَ بالجبرِ كان مغفّلا
لأن الأتربةَ التي تتكوّن
في الفراغ بين الفستان والجلد
تقدّم برهانًا مقبولا
على جواز الإدانة بأثرٍ رجعيّ
وتضع الفلاسفةَ في حرج بالغ
لأنهم عجزوا عن تفسير دموعِ البنت
يومَ عرسها

.....



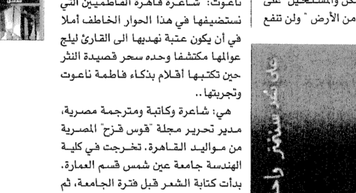
قصائد فاطمة ناعوت تجعلك في صحبة رمسيس الثاني وليلى الأخيلية والحلاج وسقراط وديكارت وهوميروس وماو تسي تونغ وجيفارا وغاندي وبوذا...

كانت تمشي إلى الجبّانة كل يوم
تسرق زهرتين
من قبر الأم والشقيق
تغرسُها على شاهد الأب
الذي ليس تنمو عليه زهرة
وتعود إليّ
بأكياس الخبز والبطاطا
لتحرّق أصابعَها في المطبخ
من جديد.

هذه بعض النتف من شعر فاطمة ناعوت...نصوص تنهل من التراث الإنساني: الفلسفي والديني والأسطوري وتنغرس في تربتها الحضارية لترشح براهنها وتشرئب بأحلامها نحو مستقبل الذات التي لا تهدأ، فب " نقرة إصبع " تبقى معلّقا بين الممكن والمستحيل "على بعد سنتيمتر واحد من الأرض " ولن تنفع معك "جيوبك التي أثقلتها بالحجارة" تيمّنا بما فعلته فرجينيا وولف، فشعر فاطمة ناعوت يأسرك من اللحظة الأولى ليطير بك "فوق كف امرأة " تقاطعت فيها خطوط الشرق الأدنى والأقصى وامتزجت فيها ألوان المشرق والمغرب وتدفّق في يمّ حروفها ما هطل من سماءات الدنيا. لترسم "قطاعا طوليا للذاكرة" ، ذاكرة حيّة هندستها فاطمة ناعوت بمعاول خاصة جدًا تمكّنك من "المشي بالمقلوب" في دنيا مقلوبة أصلا ، فيعتدل الوضع ويعود العالم إلى توازنه فالشاعرة انبجست من رحم الهندسة مثل الفلاسفة وتكاد تضع على بوّابة قصائدها " لا يدخل علينا إلا من كان هندسيا ".

قصائد فاطمة ناعوت تجعلك في صحبة رمسيس الثاني وليلى الأخيلية والحلاج وسقراط وديكارت وهوميروس وماو تسي تونغ وجيفارا وغاندي وبوذا...دواوينها رواق عجيب يعرض ألوانًا من اللوحات والفنون ترتحل عبرها من الطبيعية إلى الوحشية إلى التكعيبية إلى الدادائية إلى السريالية فتستقبّل في أوّل الرواق ماتيس وينايديك بالركن بيكاسو إلى شاي إسباني وتصلك دعوة مجنونة من دالي في آخر الممرّ ولكنّك قد تتأخّر عنه قليلا لأن دافنشي حلف بأغلظ الأيمان أن يهديك نسخة من لوحة العشاء السرّي.

هكذا هي السباحة في شعر فاطمة ناعوت: شاعرة قاهرة الفاطميين التي نستضيفها في هذا الحوار الخاطف أملا في أن يكون عتبة نهديها الى القارئ ليلج عوالمها مكتشفا وحده سحر قصيدة النثر حين تكتبها أقلام بذكاء فاطمة ناعوت وتجربتها..



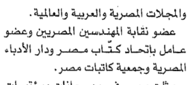
هي: شاعرة وكاتبة ومترجمة مصرية، مدير تحرير مجلة "قوس قزح" المصرية من مواليد القاهرة. تخرجت في كلية الهندسة جامعة عين شمس قسم العمارة. بدأت كتابة الشعر قبل فترة الجامعة، ثم استغرقها العمل الهندسي الذي لم يعطها الفرصة لنشر قصائدها مبكرا.

صدرت لها سبعة كتب منذ عام ٢٠٠١ما بين دواوين الشعر والترجمات ولها تحت الطبع مخطوط ديوان شعري جديد لم تضع له عنوانا بعد. تنشر قصائدها ومقالاتها وترجماتها في كثير من الصحف



حوار مع الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت











والمجلات المصرية والعربية والعالمية.

عضو نقابة المهندسين المصريين وعضو عامل باتحاد كتّاب مصر ودار الأدباء المصرية وجمعية كاتبات مصر.

مثلت مصر في مهرجانات ومؤتمرات عدة في أوربا والوطن العربي.

صدر لها

- "نقرة إصبع" شعر- الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢-سلسلة كتابات جديدة
- "على بعد سنتيمتر واحد من الأرض" شعر -دار كاف نون ٢٠٠٣
- "قطاع طولي في الذاكرة". شعر- الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣
- "مشجوج بفأس"- شعر إنجليزي مترجم- آفاق عالمية-هيئة قصور الثقافة المصرية
- "أحزان حامورابي" أنطولوجيا بالاشتراك مع مجموعة من الشعراء العرب
- "المشي بالمقلوب". مجموعة قصصية مترجمة- وزارة الثقافة اليمنية ٢٠٠٤
- "فوق كف امرأة" شعر- ط١ عن وزارة الثقافة اليمنية٢٠٠٤- ط٢ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب
- "جيوبٌ مثقلة بالحجارة". عن فرجينيا وولف- المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٥

قيد النشر:

- "قتل الأرانب" مجموعة قصصية مترجمة دار شرقيات
- ديوان شعر بالإنجليزية بعنوان: "Before The School Shoe Got Tight"
- "الكتابة بالطباشير" كتاب نقدي ثقافي

قيد الإعداد:

ترجمة لمجموعة قصصية لفرجينيا وولف-المجلس الأعلى للثقافة-مصر

ترجمة ديوان " ميثاق آركانسا" لـ ديريك والكوت

الموقع على الإنترنت

http: //www.fatima-naoot.tk/

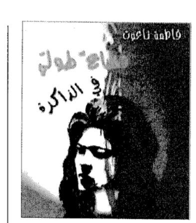
❖ ما الذي جاء بك من الهندسة المعمارية إلى الأدب؟

- العمارة أم الفنون. ليس فقط لأنها الفن الأول الذي مارسه الإنسان فوق الأرض بمحاولة بنائه مأوىً يقيه قسوة الطبيعة ويحقق له شيئًا من الخصوصية، لكن لأنها الفن، والعلم، الذي تفرعت منه كافة الفنون الأخرى ثم صبّت في باحته من جديد. اكتشفت هذا الأمر خلال دراستي للهندسة المعمارية في جامعة عين شمس بالقاهرة. مهّد لنا الأساتذة ولوج عالم العمارة عن طريق المرور على كافة الفنون البصرية والسمعية الأخرى من نحت وموسيقى وتشكيل... الخ. وخلال توغلنا في الدرس المعماري اكتشفت أن المعجم الخاص بنا كمعماريين متقاطعٌ بقوّة مع معاجم الفنون الأخرى. مصطلحات مثل (الاتزان التنافر- التناغم - الهارموني- الكتلة والفراغ الهيراركي الاستاتيكية الديناميكية التماثل المونوتوني.... الخ) هي من صميم معاجم الموسيقى والشعر والنحت والتشكيل. هكذا لا تناقض ثمة بين عالم الشعر وعالم العمارة. هذا إن كان سؤالك فنيّ التوجه، أما لو كان عمليّ التوجه فإجابتي هي إنني مفتونة بعالم الشعر منذ صباي المبكر حين قرأتُ مع جدي الشعر العربي القديم والمهجري، وكتبت وقتئذ الشعر وألقيت به من النافذة إذ كان عليّ التزامٌ عائليّ بالتفوق الدراسيّ وامتهان الهندسة والتحقق بها وقد كان. إلى أن صحوت ذات يوم على سؤال أرقني عميقًا: أما وقد تخطيت الثلث قرن، هل أنا مشيتُ في درب اخترته لنفسي أم اختاره لي آخرون؟ أما وقد قدّمت لعائلتي حُلمها، هل آن الأوان لألج حُلمي الخاص؟ وكان أن بدأت أنشر قصائدي ودواويني وأخلصت لحلمي القديم تماما بأن تفرغت له ولا شيء سواه دافعةً أثمان هذا الاختيار الصعب العصيّ المشوّق الغامض.

❖ أرى شخصيا أنك استفدت من الخبرات المعمارية في نصوصك بناء ومعجما. هل ترين الكتابة بناء وتشييداً؟

- الفن بمجمله رؤية مغايرة للعالم. وللرؤية هيكل ومنظومة. مع هذا فالكتابة ليست بناءً في ذاتها، بقدر ما هي محاولة لصناعة عالم مختلف. دراستي العلمية جعلتني أرى الوُجود بعين طائر وبعين نملة في آن. بوسعي رؤية الكون كله بمجرّاته وكواكبه وأنجمه في ذرة صغيرة لها نواة ومدارات والكترونات وبروتونات، وبوسعي أن أرى أن الإنسان، وهو شديد الضآلة بالنسبة للكون، قد نجح إلى حد ما في "استعباد الطبيعة" بتعبير بيكون. علمتني الهندسة أن نشاط الإنسان فوق الأرض قائمٌ على البناء والهدم، الفك والتركيب، البشريُّ القديم فتّت الجبل إلى أحجار ثم شيّد بها ناطحات سحاب وجسورًا، وحلّل

> **دراستي العلمية جعلتني أرى الوجود بعين طائر وبعين نملة في آن. بوسعي رؤية الكون كله بمجرّاته وكواكبه وأنجمه في ذرة صغيرة لها نواة ومدارات والكترونات وبروتونات**



"الهمهمات" المنطوقة شفاهةً إلى أحرف ورمــوز ثم ركّب من تلك العناصـــر لغـةً ودلالةً ثم بنى عـبـرهـا فكرا وقـصـيـدة ومعـادلةً كيـميـائيـة أو رياضية. أما عن توظيف دراستي العلمية في الشعر فتلك كانت تجربة حاولت عبرها اختبار مدى مرونة المعجم الشعري ومقدرته على استيعاب معاجم ومفردات جافة برأي الناس. خلُصت إلى أن ليس ثمة مفردة شعرية في ذاتها أو غير شعرية، الشعر يأتي من الرؤى المغايرة ومن عــلاقــة الكلمات وليس من الكلمات بذاتها.

❖ هل حققت ما كنت تطمحين إليه حين انخرطت في رحلة القلم؟

– كلا بالطبع. سوى أن الشعر برأيي هو تركيبة إنسانية ومنظومة حياة وليس فقط مقدرةً على بناء قصيدة. من هنا فقد عصمني الشعر كثيرا من الإحباط أو من الاستسلام لما في الحياة أحيانا من عبث. حال الرضا، النسبيّ، التي يستشعرها الشاعر حين يكتب قصيدة هي مطمح وهدف في ذاتها، الطريق ذاته متعة حسب المتصوفة، طريقك عبر النص وحتى يكتمل النص.

❖ في مقال لك بعنوان حرية المثقف بدأته بقولة يوسف إدريس " إن الحريات التي تمنح لكلّ الكتّاب العرب مجتمعة لا تكفي مبدعا واحدا ".هل تعرّضت نصوصك لمقص الرقيب؟ وهل تشعرين أن نصوصك تحتاج أجنحة اخرى لتطير بحرية؟

– لا، لم تتعرض نصوصي لمقصٍّ أحد في يوم مـا، وربما الأسوأ من مقص الرقيب المباشر هو المقص الذي نبنيه داخلنا نتيجة تراكم عهود القمع فوقنا.

أزمة الشعر لا تكمن في كثرة من يكتبون بل في غياب الحركة النقدية الفارزة. الشعر الآن، مثل كل وقت مضى، كثيره غثٌ وقليله ثمين. وتظل تعترك القصائد في ساحة الكلمة إلى أن تقول مصفاة التاريخ الحاسمة كلمتها

وأما الشق الثاني من سؤالك فبزعمي أن الشعرَ في ذاته هو حال طيران وتحرّر من الجاذبية الأرضيّة والمنطقيّة والحياتيّة. الشعرُ هو رفضٌ لعالم ثلاثيّ الأبعاد، أو رباعيّها كما ذهب أينشتين، ثم خلقٌ لعالم موازٍ ذي أبعاد لا نهائية. عالم تحكمه قوى الطّرد المركزية عوضًا عن قوى الاستقطاب، وبالتالي فمن أوراق قصائدي أصنع أجنحةً وأحلّق.

❖ حاورت في بعض أعمالك "المقدّس".هل اصبح هتك المقدّس جزءا من شروط الجمالية المنشودة في الأدب والفن؟

– محاورة المقدّس لا تعني هتكه بالضرورة. أحب خالق هذا الكون إلى درجة أنني أستحضره وأحاوره وأسائله وقد أتخيل أنني ألعب معه الشطرنج. أقضي معظم أوقاتي وحيدةً ولذا من الطبيعي أن يكون رفيقي الدائم هو الله. ومع حبي الشديد لجبران سأخالفه حين يقول: لا تقلْ اللهُ في قلبي وقلْ أنا في قلب الله، سأقول: اللهُ في قلبي. بعض الشعراء يلجأون إلى هتك المقدس انطلاقا من أحد مبادئ ما-بعد-الحداثة وهو سقوط السلطة على ألوانها، وبعضهم يلجأ إلى ذلك لجذب الانتباه. لا ألجأ إلى ذلك لأنني أفترض أن للشعر منابعَ ودروبًا أكثر وأشد خصوبة من أن يضطر الشاعر إلى ولوج مناطق الشعر المجانية. ثمة ينابيعُ للشعر بكرًا لم تزل وتنتظر من يكشفها.

❖ كيف ترين واقع الشعر العربي اليوم في ظل هذا "التشاعر" اليومي على صفحات الجرائد وعلى شبكة النت؟

– أزمة الشعر لا تكمن في كثرة من يكتبون بل في غياب الحركة النقدية الفارزة. الشعر الآن، مثل كل وقت مضى، كثيره غثٌ وقليله ثمين. وتظل تعترك القصائد في ساحة الكلمة إلى أن تقول مصفاة التاريخ الحاسمة كلمتها فيتساقط العشرات وينجو الآحاد. حدث ذلك في كل فن وعبر كل زمن. وليس لكثرة الشعراء دلالة سيئة بحال، بل إنه صحيٌّ لفتح أفق التعدد حيث للشعر الرديء ضرورة حتمية ليس فقط لإبراز الجميل من الشعر، لكن العكوفَ على دراسة القصائد الرديئة حيويٌ وضروريٌ في ذاته كما ذهب آي إيه ريتشاردز في كتابه " مبادئ النقد الأدبي" إذ قال ما معناه إن التفرغ لدراسة جماليات النص الجميل لن يؤدي إلى جديد غالبا، لكن الأهم برأيه هو دراسة تيمات القبح في النص الضعيف حتى يتم تطوير عملية التنظير النقدي.

❖ يكاد يجمع النقاد أن حالة الشعر في مصر تراجعت بشكل واضح.هل تتفقين معهم؟ وما الذي جعل الشعر يتراجع بهذه الصورة؟ هل تحولت القاهرة إلى مدينة استهلاكية لا تحفل بالشعر والشعراء؟

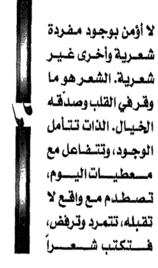
– لا أدري عن أي نقاد تتكلم. المصريين، أم النقاد العرب غير المصريين؟ وعن أية شريحة من النقاد، حداثيين محايثين للقصيدة الجديدة، أم تقليديين تجمدوا عند مدرسة الإحياء أو حتى الرومانتيكية والواقعية... الخ؟ سمعت مثل هكذا كلام عن نقاد الشعر في مصر وابتسمتُ مرارةً. الشعر في مصر بخير أما النقاد فقد تعبوا من القصيدة الجديدة، لأنها كشفت لهم أن سلّتهم تهالكت وأدواتهم شاخت، وبدلا من أن يتوفروا على دراسة هذا النص الجديد المراوغ صعب المراس، استسلموا للحل الأسهل بمقولة إن الشعر مات ولا عزاء للنقاد. بعضهم حاول فض لغز هذا المستحدث، فاختبأ له خلف الأشجار في محاولة لاقتناصه حيا أو ميتا، ثم خرج علينا بعد إخفاقه بالقول الفصل بأن النص الجديد دخيلٌ على العرب وهو ابن أصيل للمدرسة الغربية ومن ثم لن نعدّه شعرًا. ومع هذا لا أنفي مطلقا أن الساحة تضج بالغث والركيك، ليس في مصر وحدها لكن في كل منطقة

العروبة. القاهرة مثل كل العواصم العربية مدينة تئن تحت وطأة الفساد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، تعاني مثل كل مناطق العالم الثالث من انخفاض سقف الوعي العام وسوء استخدام وسائل التوعية مثل الميديا الإعلامية والتعليمية، وكل تلك المقدمات، بتعبير المنطق الفلسفي، سوف تنتج تواليَ تعسةً من نوع انخفاض حجم القارئ والمثقف وبالتالي مريد الشعر. ليس الشعر وحسب في حال يرثى لها، لكن مجمل ألوان الفنون والآداب والثقافة والفكر وكل معطيات العقل غدت في ظل ما سبق نوعًا من التحليق في السماء بأقدام مبتورة. أعطني قدمًا لأمشي أولا ثم سائلني عن إمكانية أن أصنع جناحا لأطير.

❖ **أنت من المؤمنات بأن التراث إنساني يكون أو لا يكون، وليس هناك تراث شرقي وآخر غربي؟ كيف يمكن لنصّك الشعري أن يحافظ على هويته وهو يتقلّب في فضاءات الآخر؟**

– أن أنهل من كل منجز البشرية حتى أوسّع مخروطي الثقافيّ وأثري مكوّني المعرفي شيء، وأن أحفظ وأحافظ على هويتي خلال كتاباتي وتوجهي الفكري شيء آخر. لا يتعارض أحدهما مع الآخر. أنا ابنة لمصر ومنتمية لترابها بكل خلية فيّ، وابنة للعروبة بكل نقطة من وعيي، أما انتماءاتي الفلسفية فهي ابنة أصيلة للجمال البشري بعامة. كيف لا أعشق جان دارك أو جيفارا أو غاندي مثلما أفتن بجميلة بوحيرد؟ الجمال الإنساني لا قومية له ولا جغرافيا، هو جمال وحسب. هويته الإنسان. كيف لا أدين لمحاورات أفلاطون الأربع التي غزتني وغذّتني مبكرًا مثلما أدين لابن رشد؟ ما أهمية جغرافيا المنشأ هنا؟ انتمائي العروبي الأكيد لا يمنعني مثلا أن أرى بجلاء كل مشاكل العقل العربي، بل أرصد تجلياته أحيانا في نفسي، أحادية المعتنق وازدواجية الإرسال والمبالغة ونفي الآخر، إلى آخر تلك القائمة المقدسة التي أودت بنا إلى التهلكة. أما عن نصي فهو حداءٌ مطوّل ليمامة حزينة كانت تتمنى أن تُخلق في زمن آخر وشرط وجودي أكثر جمالا، وهو بهذا المنحى عربيٌّ بامتياز.

❖ **في مجموعتك الشعرية "على بعد سنتمتر واحد من الأرض " قدمت كتابة شعرية متارجحة بين اليومي والذاتي والشعري الخالص. كيف تقرئين هذه التجربة اليوم؟ ومن هم الذين على بعد سنتمتر واحد من الأرض؟**



لا أؤمن بوجود مفردة شعرية وأخرى غير شعرية. الشعر هو ما وقر في القلب وصدّقه الخيال. الذات تتأمل الوجود، وتتفاعل مع معطيات اليوم، تصطدم مع واقع لا تقبله، تتمرد وترفض، فتكتب شعراً

– لا أؤمن بوجود مفردة شعرية وأخرى غير شعرية. الشعر هو ما وقر في القلب وصدّقه الخيال. الذات تتأمل الوجود، وتتفاعل مع معطيات اليوم، تصطدم مع واقع لا تقبله، تتمرد وترفض، فتكتب شعراً. وهكذا تنضم كل دوافع الشعر في وشيجة واحدة وينتفي التنافر والتناقض. أما الذين على بعد سنتيمتر واحد من الأرض فهم المنهزمون المنكسرون الذين حلموا بتغيير العالم وأخفقوا، وأنا في مقدمتهم، الذين نسوا المشي ولم يطيروا في آن وهو منتهى قصيدة "بصمة" في ديواني الأول "نقرة إصبع" حيث أقول:

"بعد المشي ثلث قرن على الطرقات/نظرتُ خلفي وتأكدتُ أن قدمي لم تترك أثرًا واحدا فوق الأرض/ربما لأنني لم أتقن فنَّ المشي في طفولتي/أو لأنني كنت أحاول أن أطيرَ على بعد سنتيمتر واحد من الأرض/ولأنني لست عصفورًا/فإنني حتى/ لم أزقزق.

❖ **تقولين إن "الشعر كيمياء معقدة ولا وصفة له " إذن كيف تباشرين الحالة الشعرية؟**

– وكيف أمارس التنفس وخفقة القلب والتفكير رغم أنني لا أفهم تلك الآليات المعقدة الملغزة؟ نعم، لم أقبل، حتى الآن، أيًا من التعريفات التي وضعها الألسنيون والعروضيون وحتى المحدثون للشعر. الشعر أبسط من كل تلك التعريفات، وأعقد وأشد تركيبا في آن. الشعر يباغتني كحال رفض ومقاومة للقبح، القبح حولي أو في نفسي، أراوغه وأهرب منه مثلما نراوغ ونهرب من الراهب خلف ستار الاعتراف، وحين يفيض بك الوجد، تأتي إليه صاغرًا مختارا فتنكتب القصيدة.

❖ **لنتحدّث عن الشعر والثورة التكنولوجية، هل خدمت التكنولوجيا الشعر حسب تجربتك الخاصة؟**

– خدمته في ناحية وأثقلت كاهله في ناحية. خدمت سهولة انتشاره بين أربعة أركان الأرض في لمح البصر، غير إنها في الوقت ذاته فتحت الأبواب مشرّعة لكل حالم بالشعر فغدا الشعراء أو من يظنون بنفسهم الشعر ملء السماء والأرض فصَعُبت مهمة النقاد إن كان ثمة وأسقط في يدهم بعدما اختلط السهل بالجبل والقفر بالخصب.

❖ **أنت طبعا من كاتبات قصيدة النثر، هل انتزعت قصيدة النثر أحقية حضورها نوعا شعريا وحالة اجناسية أم هي مازالت بعد تعيش زواج المتعة أو الزواج العرفي في تاريخ الأدب؟**

– القصيدة الجديدة تمتلك مقومات نجاحها وثبوتها في داخلها، ينقصها وحسب ناقدٌ حصيف غير دوجمائي النزعة يوقن أن مبدأ الفن هو الثورة على



القار والخامل. يعوزها ناقد مغامر نشط وصبور كي يستأنس هذا النص البريّ العنيد. بالطبع كل كلامي مقصود به القصيدة الجديدة الحقيقية وليس الكثير مما نقرأ من ترهات لا يبين منها قصٌّ أم شعرٌ أم بيان شيوعي.

❖ من المعروف أن للأشياء سلطانها على الشاعر لذلك هو يهتم بها بشكل خاص فما بالنا ونحن مع معمارية. كيف تتحسّسين الأشياء شعريا؟

– أرى في الجماد حياةً ربما تفوق البشر حيويةً. الكرسي والطاولة والقلم والبناية ومطفأة السجائر تحتفظ بتاريخ وذاكرة ما يؤكد حضورها الإنساني الكثيف. أتعامل مع "الأشياء" من هذا المنطلق فأجد عاملي مزدحما في الوحدة. ربما خبرتي الطويلة مع الوحدة علمتني أن أستعيض عن البشر بالموجودات. تركيب النواة الصغرى لكل شيء مادي يشبه تركيب المجرّة الشمسية، حيث الإلكترونات والبروتونات تدور حول الذرة مثلما تدور الكواكب حول الشمس في حركة سرمدية لا تنتهي. من هنا كانت ذرة الرمل بالنسبة لي كونًا كاملا، فكيف أتعامل معها باستهانة، ولماذا أنهل الشعر من النجم والقمر وأنسى الشمعة والورقة وذرة الغبار؟ الشعر حولنا يتنفس طوال الوقت، ينتظر عينا وروحا تلتقطانه.

❖ كيف تقول الشاعرة أنوثتها؟ هل استطاعت أن تقولها أم سقطت في النموذج الذكوري لصورة الأنوثة في القصيدة؟

– الأنثى إنسان له ما للإنسان وما عليه. الأنوثة ملمح بشري مثل النبل والجمال ...الخ. والنظرية الفلسفية، والطبية أيضًا، تقول إن في كل بشريّ قدرًا من الأنوثة والذكورة في آن، وقد أدرك ليوناردو دافنشي ذلك فرسم الموناليزا التي تجمع ابتسامتها بين الذكورة والأنوثة معا. شغلتني الأنوثة بالمعنى الفلسفي أي تبني كل قيم الجمال في الوجود، أما الأنوثة بالمعنى النوعي gender فلم تشغلني كثيرا في القصيدة، وليس هذا مثلبا أو ميزة، هو محض توجه حيث استقطبتني محنة الإنسان الأشمل، محنة وجوده وسط هذا الوجود المركّب. ومن هنا فلا يطيب لي كثيرا تقسيم

> **الأنثى إنسان له ما للإنسان وما عليه. الأنوثة ملمح بشري مثل النبل والجمال ...الخ. والنظرية الفلسفية، والطبية أيضًا، تقول إن في كل بشريّ قدرًا من الأنوثة والذكورة في آن**

الشعر بنصل النوع، لو اتفقنا أن العقل لا نوع جنسويًا له مثلما ذهب كولريدج.

❖ قرأت لك رأيا متشائما عن القارئ قلت فيه إن "القارئ قد مات فعلا" لمن تكتب فاطمة ناعوت إذن؟

– أولا أكتب كي أقاوم. الكتابة لي لون من مقاومة الحزن ومقاومة التماهي مع ما أرفض. الكتابة ثورة على المقترح الذي فُرض عليّ، ربما كنت أحلم بالوجود في عالم مغاير لما أنا فيه وبدلا من الثورة على العالم ورفضه بالتصفية العقلية أي الجنون أو التصفية الجسدية بالموت الإرادي، اخترت الحل الأجمل وهو محاولة خلق عالم مختلف ولو على الورق، ولو لن يحيا فيه سواي. أما القارئ الذي مات فأقصد به القارئ الكلاسيك الذي كان يغيب لساعات بين دفتي كتاب بلا ملل ولا يجد خارج الكتاب متعةً موازية، ذلك القارئ غدا الآن مستلقيًا بليدًا يجلس أمام الفضائيات أو شاشة الإنترنت مثل قطعة الأسفنج التي لا تميز بين ما تمتص سواء كان إكسير حياة أو ماء نفايات. القارئ العضوي، إن جاز القول، القارئ النشط، القارئ المشارك في الإبداع هو الذي مات ومع هذا هو من أكتب إليه رغم شكي في وجوده، لكن حدسًا غامضًا يؤكد وجوده في مكان ما وأنا أتوجه إليه بكل محبتي وشوقي.

❖ كيف قرأت فرجينيا وولف؟ ولماذا هي بالذات؟

– فرجينيا وولف، الحزن الصامت، بل أرفع رموز الحزن النسائية. فتنتني هذه المرأة ككاتبة وكإنسان. حداثتها المبكرة جدا في القص تجعلك تندهش دوما أن سردًا كهذا كُتب في أوائل القرن الماضي، توجهها للمرأة بمحنتها ككاتبة وكإنسان تجعلك تحترم عقلها الذي صحا مبكرا ولم يغيبه الواقع الفيكتوري الذي نشأت فيه. فرجينيا وولف برأيي الخاص شاعرة وليست روائية فحسب، اقرأ قصصها القصيرة تجد قصائد نثر بامتياز. استحضارها المونولوج الداخلي وتيمة التداعي الحر في سردها يشي أنها قبضت على تركيب العقل البشري وآلية تعاطيه الحياة. كثيرون غيرها كانوا رواد تيار الوعي مثل بروست وجويس لكن تظل وولف هي كاتبتي الأثيرة التي تجبرني على "ترويض" العقل – من رياضة – فتعطيني المتعة ذاتها التي كنت أنالها حين أشرع في حل معادلة رياضية صعبة.

❖ هل أعانتك الترجمة في التعرّف على الشعر الغربي؟ وهل أبعدتك عن الرجوع إلى المنجز العربي؟ ما رأيك بما يكتب اليوم في الغرب؟ هل يعيش التوعّك الشعري نفسه؟

– الاطلاع على المنجز الغربي لا يستلب من اطلاعك على المنجز العربي الثري. تأصّلت داخلي محبة الشعر من قراءتي للشعر العربي القديم، (لا أحب تسمية الشعر الجاهلي، إذ أي جهل في تلك العبقرية؟! ومن الخطأ تحميل مفهوم ديني على مفهوم فني)، وشعر المهجر. أما عن الغرب فأظنهم اقتربوا من الحياة أكثر بشعرهم، ربما لأن صراعاتهم لم تكن خارج القضية الفنية مثلا، نحن نقف على باب القصيدة ونتشاجر بينما هم يبنون داخل متنها.



❖ ماذا ننتظر من فاطمة ناعوت: كتابا شعريا أم ترجمة؟

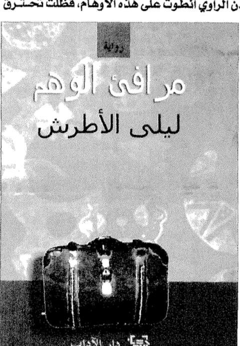
– الشعر يأتيني بغير استئذان ولا إرادة مسبقة، ولذلك لا أضع له أجندةً محددة. فيما الترجمة قرار مزاجي وفني، أذهب إليها حين أضيق بالحياة وحين يتأخر الشعر فتهبني متعة تقارب متعة كتابة قصيدة جميلة. أنا الآن عاكفة على ترجمة مجموعة أخرى من قصص فرجينيا وولف، وأرجو أن أكون على مستوىً يليق بقامتها.

* كاتب من تونس

البنية والخطاب في رواية "مرافئ الوهم" للكاتبة ليلى الأطرش

* د. إبراهيم خليل *

مرافئ الوهم (١) هو العنوان لذي اختارته الكاتبة ليلى الأطرش لروايتها الجديدة (٢٠٠٥) بعد الأعمال المتوالية، وتشرق غربا) ١٩٨٨ (٢) (وامرأة للفصول الخمسة) ١٩٩٠ (٣) (وليلتان وظل امرأة) ١٩٩٨ (٤) (وصهيل المسافات) ١٩٩٩ (٥) وإذا صح ما يقال من أن العنوان يمثل علامة من العلامات التي تشي بمحتوى الرواية أو القصة القصيرة، فإن لهذا العنوان مرافىء الوهم مدلولاً شديد اللصوق بمحتوى هذه الرواية. فبطلتاها وهما شادن الراوي، وسلاف، اكتوتا بأوهام الحب، أولاهما وهي شادن الراوي انطوت على هذه الأوهام، فظلت تحترق بها، مما أفشل زواجها بمحمود أبو طير، المحامي الناجح في رأي الأب. والثانية، سلاف، انتهت علاقتها بحبيب الأمس جواد الجبالي، وطليق الحاضر، إلى مأساة تجعلها تحس إحساساً عميقا بالندم، لأن الزوج يكاد يفقد حياته بسبب إصرارها على الانفصال، والامتناع عن الاستجابة لتوسلاته، وتوسلات الطفلين أمل، وعلي.



سياق الحوادث:

وحوادث هذه الرواية تسير في ثلاثة خطوط يمثل كل اتجاه منها حبكة فرعية مجاورة ومتقاطعة مع الحبكتين الأخريين.

تبدأ الأولى باختيار شادن الراوي الإعلامية المعدة لبرامج تلفزيونية في احدى القنوات الخليجية في الإمارات لتسجيل برنامج مع الصحفي السياسي كفاح أبو غليون الذي نجا من محاولة اختطاف دمّر فيها قسم من مبنى جريدة اليوم بلندن. وهكذا تشاء الأقدار أن تكلف هذه الإعلامية دون غيرها بإعداد هذا البرنامج لتلتقي صحفيا ورجل سياسة كان من قبل نيف وعشرين سنة سكرتير تحرير في صحيفة اسمها القدس. عندها تعرفت عليه لأول مرة، وقدمت له مخطوط رواية كتبتها في ذلك الحين، فاطلع عليها، وأبدى تشجيعه الذي انتهى بوعد قطعه على نفسه، وهو أن يساعدها في نشر المخطوط بدلا من هشام الديراني، الذي كانت تتوقع أن يقدم لها مثل هذه المساعدة.

وتشاء الأقدار كذلك أن تكون تلك الزيارة لجريدة القدس بداية علاقة عاطفية بين شادن وكفاح اتفقا فيه بعد لقاءات متعددة وغراميات مشبوبة على الزواج. ولكن كفاح أبو غليون الذي ينتمي إلى أسرة مسيحية لم يكن صادقا في حبه صدق شادن، التي اكتشفت أن علاقته بالنساء لا حدود لها، واكتشفت ذلك بنفسها مما جعلها تختفي من حياته، وتقترن بعيد مدة قصيرة بالمحامي محمود أبو طير.

واعتقدت أول الأمر بأنها سعيدة، وأن المحامي الناجح يحبها، وأن كل شيء في حياتهما يسير على خير ما يرام، حتى كانت اللحظة الحرجة التي اكتشفت فيها أن المحامي الزوج يخونها مع زبونة في المكتب، فيشتد الخلاف بينهما، هو يدافع عن نفسه في ضعف، وهي تتمسك بموقفها طالبة الطلاق. ومنذ ذلك الحين انطوت على بضعة أسرار تخفي فيها قصة حب لم يتم، وزواج انتهى بالتفريق، فراحت تحاول أن تحقق ذاتها وتكسب عيشها، بالعمل الموصول، والكتابة من حين لآخر.

لكن القدر يسوقها هذه المرة إلى لندن لتقابل رجلا يمثل بالنسبة لها شيئا كبيرا من الماضي الدفين. وإذا ما استيقظ الماضي في النفس تدفقت باستيقاظه المشاعر، واحتاج الأمر إلى إعادة تقويم. وهنا يتضح أن كفاح أبو غليون الذي

يفترض أنه مناضل فلسطيني عمل في صفوف المقاومة في عمان ودمشق ولبنان وغيرها- ما هو في الواقع إلا انتهازي خالص، ما إن أتيح له أن يحقق المكاسب الشخصية التي يريد حتى قلب لرفاق الأمس ظهر المجنّ، وبدأت مقالاته تهاجم الجميع، واتضحت عمالته لبعض الأنظمة العربية وإيران. وهو لا يفتقر إلى ما يسوغ به هذه المواقف المتذبذبة، وحتى موقفه في تسجيل الحديث لم يكن خاليا من الانتهازية فقد حاول أن ينكأ جرح السيدة شادن، وأن يفصح عن علاقته القديمة بها لسيف العدناني المخرج الذي يرافق الفريق التلفزيوني. وأخيرا أتمّ موقفه الانتهازي هذا بإحضار زوجته (نهاد) إلى الفندق ليعرفها بشادن، وكأنه يريد أن يقدم لهذه صفعة أخرى بعد الصفعة الأولى " حقير كان يجب ألا أقبل.. لهذا أصر على دعوتي.. ليريني ما استبدله بي.. أكرهك يا كفاح أبو غليون..(٦) "، أي أن الموقف كان في رأي شادن مثيرا للتقزز والاشمئزاز، حتى أن سيف العدناني لم يتقبل منه هذا وعده موقفا ينم على انعدام الذوق.

وتعود شادن ثانية إلى الفندق، ثم إلى المطار، فإلى مركز عملها في الخليج.

سلاف:

أما الحبكة الثانية التي استغرقت المساحة الأكبر في الرواية، فهي حكاية سلاف مع زوجها المهندس الدكتور جواد الجبالي العراقي الشيعي، ذي الماضي الشيوعي، الذي تزوج منها على الرغم من معارضة عشيرة الجبالي الكاظمية التي تنظر إلى الزواج لا باعتباره حبا مبنيا على التعاون والعشرة بين فريقين، وإنما باعتداده صورة من صور التكريس المذهبي. لقد عرف الجبالي سلاف في أحد العروض المسرحية التي كان يتردد إليها بحكم أنه من هواة الكتابة للمسرح ومن عشاق الفن والأدب. وهناك رآها صحبة خالتها لميعة الممثلة، التي تثار حولها الشكوك، لا لشيء إلا لأنها احتضنت طفلة صغيرة اسمها ربى توفي عنها والدها، وكانت قطعت على نفسها عهدا أن تعيلها وتربيها وتعلمها، ولأنها كذلك في مجتمع لا يؤمن بإنسانية المرأة، فقد نظر إليها على أنها سيئة السمعة وتمارس الشذوذ عوضا عن الزواج.

ومع هذا وقع جواد في حب سلاف،

استخدمت المؤلفة في هذه الرواية تقنية تعدد الأصوات، على النحو الذي ظهرت فيه أعمالها الأولى امرأة للفصول الخمسة وليلتان وظل امرأة. فنحن نبتدىء قراءة القصة بالاستماع إلى منولوغ مطول يفضي بنا إلى عالم شادن

وقرر الزواج بها " بدأت قصتنا يوم رأيته مندفعا طويل القامة والأهداب، حادّ النظرات، مستدير الوجه، يرتدي بذلة رمادية، يمازح الآخرين، ويودونه باحترام كبير. توقف في كواليس مسرح الفنّ الحديث ببغداد، رحّب بخالتي لميعة في تحية عاصفة فرأيت له وجهاً آخر.. ردت بمثلها وضحكا ثم قدمتني إليه، وظلّ بصره مغروسا في وجهي. (٧)." بعد ذلك قرر جواد الزواج منها غير مبال باعتراض ذويه، وغادرا بغداد معا إلى لندن.

وفي لندن يقضيان أمتع الأوقات، وأنجبا المولودة الأولى (أمل) وبدأت المشكلات والخلافات التي انتهت بالطلاق الأول ثم العدول عن الطلاق. ثم الطلاق الثاني والعدول عنه إلى الزواج من جديد في أحد مساجد لندن. وتتفاقم المشكلات مرة أخرى ويكون الطلاق الثالث.

وتغادر سلاف لندن إلى الإمارات، وتشاء الظروف أن تعمل إلى جانب شادن الراوي، وأن تكونا معا في الفريق التلفزيوني المكلف بزيارة مدينة الضباب لإجراء التسجيل والتصوير مع كفاح أبو غليون. وأما جواد الجبالي فقد تلقى مكالمة من ابنته أمل تخبره فيها بأن أمها سلاف موجودة في لندن وتذكر له اسم الفندق، ويتصل بها ويحاول إعادتها بالقوة مرةً وبالإقناع مرة أخرى. وفي أثناء ذلك تستعيد سلاف عبر تقنية إضاءة الماضي Flash Back الكثير من الحوادث الصغيرة التي عصفت بهما وبعش الزروجية وبالأسرة تبعا لذلك كله. تتذكّر حتى أدق التفاصيل مشفوعة بكشف عن الأماكن اللندنية التي زاراها معا والمطاعم والفنادق التي جمعتهما غير مرة. ومن شدّة الانفعال الذي أحس به الجبالي، عندما تأبّت عليه سلاف، على الرغم من سجوده عند قدميها طالبا العفو والصفح والغفران، يصاب بجلطة دماغية ينقل على إثرها إلى المستشفى، فتقرر بسبب ذلك البقاء في لندن وعدم العودة إلى الإمارات على الرغم من انتهاء المهمة للبقاء إلى جانب الزوج الطليق، وتتلقى سلفة نقدية من شادن التي تقول لها: " ما دمتِ تحبّينه، فلماذا لا تعودين إليه ؟ فتخبرها أن الحب في هذه اللحظة لا يهم، ولكنها لن تتخلى عنه. (٨)"

سيف العدناني:

أما الحبكة الثالثة فتتعلق بسيف العدناني، المخرج الذي يرافق الفريق التلفزيوني، المؤلف من شادن وسلاف والمصور وفني الصوت. وشخصية سيف - في الحقيقة - أهم من الحوادث التي وقعت له أو جرت معه. فهو مرتبط بشادن منذ تعارفا في التلفزيون بعلاقة هي أكبر من زمالة وأقل من صداقة. وهو منحدر من قبيلة عربية أصيلة بعثرت أسباطها في دول خليجية عدة، قبل أن تفرق بينها الحدود، وقبل أن تباعدها الولاءات، فقد ولد في البحرين، وتعلم في السعودية، ثم استقر في الإمارات مع تجارة والده، وحمل جنسيتها، والتحق بدورات تلفزيونية كثيرة ليصير المخرج الأول والأبرز في التلفزيون الرسمي(٩). وبسبب طبيعة عمله رافق وفودا عدة إلى بلدان بعيدة منها أفغانستان وغيرها. وفي أسفاره هذه اعتاد على ممارسات لا تتهيأ له في الخليج منها: الإدمان على تعاطي الكحول والمخدرات ومنها الحشيش، ولعب الورق.

وفي اللقاء الذي اختلسه منه أبو غليون، وعلى مائدة الشراب باح سيف العدناني بما لم يبح به قبلاً. فقد حاول كفاح أن يستدرجه ليعرف شيئاً من أسرار حبيبة الماضي (شادن الراوي) ولكن محاولته هذه تعثرت من جهة، ونجحت من جهة أخرى. إذ تمكن كفاح من التعرف إلى عالم سيف من الداخل، ومن ذلك ذكرياته في أفغانستان، مع مجاهدي طالبان، واستحضاره المخدرات إلى بلاده. والإدمان عليها مدة من الزمن. والتعرف إلى مغامراته النسائية، وموقفه من المرأة.. وموقفه من السياسة والسياسيين والإنجليز والأجانب عامة. وفي أثناء هذا الحديث لا يفتأ أبو غليون يتكلم عن ماضيه هو الآخر،

فهو صاحب سوابق مع المخدرات، ومع النساء في بيروت وغير بيروت. ويكشف عما يضمره من آراء لا يبوح بها لآخرين، ومن ذلك علاقاته بالفدائيين التي قامت على الاستغلال والخداع.

أما سيف الذي اختلف إلى نوادي القمار في الفندق فتعرف إلى امرأة خليجية يظن أنها من الأميرات اللواتي يترددن إلى النادي. وقد استنتج من النظرات وتبادل الابتسامات وتطوعها لتسديد بعض ما خسره في إحدى اللحظات، أنها تدعوه إلى حيث تقضي الليل في جناحها الخاص، فتسلل إليها غير أن الحراس لم يكونوا في غفلة عما يريد فأشبعوه ركلاً ولكما ولولا تدخل السفير لإنهاء الأمر، وتسوية الخلاف لكان تم ترحيله هو والفريق التلفزيوني ليلاً إلى الإمارات من غير تأخير.

وهذه الحادثة في الواقع لم تغير من طباع سيف العدناني، قليلاً أو كثيراً ، فهو عندما يتحدث عن زوجته نور التي اقترن بها على الرغم من معارضة العشيرة، لكونها تنحدر من شرائح اجتماعية وضيعة قياسا لمنزلة عشيرته هو، يبدو من حديثه أنه لا يقيم وزنا لأي زوجة، فهو مستعد لخيانتها مع أي امرأة. وهو لا يعد مثل هاتيك المغامرة خيانة، ويجد في الأحاديث والآيات ما يسوغ له ذلك. وهذا الرجل على ما تتسم به شخصيته من ذكاء ودعابة وتناقض لا يملّ الحديث عن فضائل شادن الراوي " هذه المرأة تضع الحدود حيث تريد هي، ولن تسمح لأي أحد بتجاوزها.. شادن امرأة غير عادية.. ليست منغلقة، ولا معقدة، بالعكس، طبيعية مرحة تفرض احترامها على الرجال والنساء.. هذه امرأة عقل وثقافة، جميلة، نعم ! لكنها مختلفة، صنف من النساء ليس كالنساء.. هكذا جبلة وحدها.. ليست من صنف الحريم.. (١٠)."

ومع أن ما سبق من الحديث عن سيف العدناني لا يسوغ اعتداده حبكة ثالثة، إلا أننا نستطيع ان نتجاوز المفهوم الاصطلاحي لها، معتقدين أن الدور الذي نهض به يتجاوز ما تنهض به أي شخصية رئيسية وبارزة في العمل الروائي، وفوق ذلك فهو المحرك الفعلي لكثير من التغيير الذي يقع في الحوادث، مما يجعل التدخلات التي تصدر عنه في الواقع محورا عاما تدور حوله أركان الرواية من راوٍ وحوادث تروى وشخصيات يتم التعامل معها بنية أن تسند إليها أدوار كبيرة وأخرى أصغر حجما من الأدوار الأولى. والحادث الذي وقع له وجرى في الفندق نستطيع أن نتخذه رمزا فهو يمثل الرجل من حيث اعتقاده بأنه مركز الكون وأن ما يتهيأ له على أنه صحيح يعده كذلك.

تعدد الأصوات:

ومما يلفت النظر أن المؤلفة استخدمت في هذه الرواية تقنية تعدد الأصوات، على النحو الذي ظهرت فيه أعمالها الأولى امرأة للفصول الخمسة وليلتان وظل امرأة. فنحن نبتدىء قراءة القصة بالاستماع إلى منولوغ مطول يفضي بنا إلى عالم شادن الراوي الداخلي المفتوح على لحظتين زمنيتين إحداهما تمثل الراهن، والأخرى تمثل الماضي. ففي الاستهلال نقرأ: " يفرض القدر شروطه من جديد، فيلقي بكَ في طريقي، على غير ما توقعتُ أو تخيلت. وقد تحاشيت لقاءك طويلا. (١١) "

والقارىء بطبيعة الحال يستوقفه ضمير المتكلم هنا، وهو يشير إلى شادن الراوي، التي تؤدي في القصة دورين، أولهما: دور الراوي، في أجزاء عدة من السرد. وثانيهما هو دور البطلة التي وقعت في غرام الصحفي البارع لتكتشف أنه مخادع، وخائن. فتنسحب من حياته دونما صخب. والثاني هو المخاطب (بكَ) و (لقاءَكَ) والمشار إليه في هذا هو كفاح أبو غليون.

وقد تواصل هذا النوع من الأداء طوال فصل كامل يمتد من الاستهلال الذي يفضي بالقارىء إلى أجواء الرواية واللقاء العاصف بلندن. ثم تستخدم في الفصل الثاني صوتين متلازمين، هما: كفاح أبو غليون وسيف العدناني. فالحوار الذي يجري بينهما في المطعم الأنيق (١٢) يستعيد فيه كل منهما ماضيه ومغامراته وعلاقاته بالنساء وأسفاره هنا وهناك. فهو حوار يبوح فيه كل من الرجلين للآخر بما يضمره، وهو مظهر من مظاهر سرد متقطع، يروي فيه سيف حوادث وقعت له في أفغانستان وغير أفغانستان، ويروي قصة زواجه بنور التي تقدمت لتشغل وظيفة في التلفزيون. ويتخلل الحوار كالعادة منولوغات خفية، يفكر كل منهما في النيل من صاحبه، والكشف عما يستطيع من أسراره " على مين يا كفاح أبو غليون ؟ ثقيل وشاطر ياسيدي ! لا تريد أن تبدأ.. وتعتقد أنك ستغلبني بذكائك ؟ في المشمش. سأجرّك لتعترف. لأنني أكثر صبراً. صحافي كبير، وتبيع الناس كلاماً. والله ستفتح أوراقك كلّها أمامي، وعلى المكشوف (١٣). "

وفي المقابل يهمس أبو غليون لنفسه قائلاً: " هذا رجل صَعْب لا يؤخذ بسهولة، فاصبر لعل العَرَقَ يحمل لك الفَرَج (١٤). " أي أنّ كلا منهما يُعِدّ فخا يريد أن يقتنص فيه الآخر.

ويستمر هذا الحوار الثنائي حتى بداية الفصل الثالث، عندما تبدأ سلاف زميلة شادن اداء دورها في رواية الأحداث، وسرْد الوقائع. تبدأ بالكشف عن علاقتها بشادن، فهما زميلتان، وسلاف دونما ريب معجبة إعجابا شديدا بشادن. لكن صوت سلاف لا يكتفي بهذا الجانب التشخيصي، الذي يساعد الكاتبة على إضاءة جوانب أخرى من شخصية شادن، وإنما تنتقل إلى سرد حكايتها هي مع جواد الجبالي " بدأت قصتنا يوم رأيته.. مندفعاً طويل القامة.. والأهداب (١٥). "

ويتشعب ما ترويه في جداول وروافد عدة تغني السرد المكثف، وتبعث فيه حيوية لا تتحقق إلا به. فهي تتطرق إلى خالتها ميعة، وإلى الفتاة ربى التي اختفت من بيت الخالة الممثلة فجأة. وإلى جواد الذي يعاملها في شيء من التسامح قبل أن يقترنا برباط الزوجية، تتخلل ذلك قفزات في الزمن فإذا هي تترك الماضي للحاضر المنطوي على أمل خائب، وطلاق بائن بينونة كبرى، ورجل مدنف يحاول استعادتها بشتى الوسائل دونما فائدة. ويستمر هذا الدور في الفصل الرابع. صحيح أن أمل ابنة سلاف قد اشتركت في الحوار، إلا أن هذه المشاركة لم تكن كبيرة، وبالكاد استغلتها المؤلفة لتقديم صورة عن جواد الجبالي من خلال التركيز على عنصر الشبه بين أمل والأب: " أمل تشبه والدها جواد الجبالي، لم يكن قد حصل على الدكتوراه حين التقيته، متمرد بطبيعته، عاشق للفنّ والحياة، رافض لتزمت عائلته من الملالي والأئمة، خضع لإصرار والده على دراسة الهندسة يوم وقف في طريق التحاقه بكلية الفنون. ورضخ لعشيرة من رجال الدين هبت ضد اختياره (١٦). "

ومن خلال هذا الصوت الذي يدلي بحكايته نعرف شيئا عن جاسم الحميلي الجلف الجاهل في رأي جواد، الذي حاول أن يقيم علاقة بسلاف عندما رآها في المسرح مع خالتها ميعة، ولكن دون أن ينجح

في ذلك. فجدد المحاولة حين رآها في لندن، وهو الذي تسبب بوشاية بها حرمت على إثرها من العودة إلى العراق، بحجة الخطر على الأمن، وأنها تعمل في إذاعة معادية هي إذاعة لندن: " نصحتني لبيعة ألا أعود، وسمعت لأول مرة أنني مطلوبة أمنياً. أكّدَتْ أنّ اسمي مسجلٌ على منافذ الحدود، انتقم جاسم الحميلي من هروبي وجواد بتهم ملفقة. فبكيت طويلا بحرقة.(١٧)"

وهكذا فإن رجال السياسة والعسكر يخلطون بين الحب والواجب القومي والأمن.

وقد ظل شبح الحميلي يطاردها، ويتسبب لها بخلافات مع الزوج انتهت بالطلاق. " قذف جواد الطلاق في وجهي، فهدأنا معا..انزوينا بالفجيعة صامتين ثم بدأتْ بالبكاء، بينما تسلل هو خارجا يجرجر بؤسنا ولم يعد"(١٨). " كانت تلك هي المرة الثانية التي يطلقها فيها، وقد عادا إلى الزواج ولكنه لم يرتدع. وتراوح الساردة سلاف بين حوادث وقعت في الماضي تتذكرها وأحداث تقع في الراهن: يتوسل فيها جواد لاستعادة الزوجة لكن هذا الصوت يتوقف، ويبدأ تصوير جزء من البرنامج، كأن هذا الفصل الخامس فاصلة بين جملتين، أو نقطة بين فقرتين. تعود سلاف إلى استئناف دورها في سرد الحوادث في الفصل السادس.

ويعود جواد إلى التوسل لزوجته السابقة كي تعود إلى ما كانت عليه فتطلب منه أن يكف عن هذ الموضوع، وتثور في وجهه ثورة عارمة عندما يقترح عليها أن يواصلا الزواج تحت ذريعة زواج المتعة، أو اللجوء إلى المحلل، وفقا للشرع الإسلامي. وتتهمه بالأنانية، في حين يتهمها هو بتحجر المشاعر، وأنها لا تبالي بالاثنين: أمل وعلي، ابنيهما " لا أتصور أنك قاسية وحقود، ماذا تريدين؟ أنا لا أعرفك، أبداً، مستحيل، لستِ سلافَ الرقيقة، لا.. أنتِ مجْرمة.. وقلبك حجر(١٩). "

وتنتهي هذه العاصفة بمحاكمة كلٍّ منهما لصاحبه.

فهي تصفه تارة بالعابث والحالم والأناني والمخمور وحتى السافل، وهو يصفها بأبشع النعوت، لكن في النهاية عندما يفترقان تتلقى الخبر الفاجع، والجلطة التي نُقلَ بعدها إلى المشفى، ليتغير كل شيء.

وفي الفصل السابع والأخير ينتهي استخدام الكاتبة لتقنية الأصوات المتعددة، ويبدأ الراوي غير المشارك الراوي العليم- سرد ما تبقى من الحكاية، منبّها بذلك على اقتراب القصة من الخلاصة أو الخاتمة : (وقوع جواد في عارض صحّي، ووضعه في العناية المركزة، تجميعُ الفريق التلفزيوني لأدواته، ومعداته، الذهاب إلى المطار، ومن ثم الإقلاع والوصول إلى حيث المقرّ الدائم لمحطة التلفزيون..)

المراوحة في الزمن:

وهذه الطرائق السردية التي تقوم على تعدد الأصوات تفرض على الكاتبة التعامل مع تقنية الزمن بما يناسب اختلاف الراوي من حين لآخر. لذا لا نعجب إذا رأينا الكاتبة تستخدم أسلوب المراوحة في الزمن time shifting ففيما تروي على لسان السارد وقائع جرت في الماضي تتذكرها شادن، أو سلاف، أو سيف العدناني، أو كفاح أبو غليون، في حواره مع الآخر، نجدها في الموقف السردي نفسه تنقلنا من الماضي إلى الحاضر، مستعينة بالمضارع التخييلي، الذي يجعل القارئ يظنُّ أن ما يحدث يحدث في أثناء قراءته له، وأنه لو رفع عينيه عن الكتاب، وأغمضهما وسمح لخياله أن يؤدي وظيفته، فإنه سيرى الأشخاص، ويعيش الحوادث، وهي تجري، وكأنه يشاهد شريطا مما يبث على شاشة التلفزيون. ففي المقطع الآتي الذي تروي فيه شادن لقاءها بكفاح أبو غليون بعد فراق دام نيفا وعشرين سنة " أستَحْضرُ مكتبا كان لك هناك، أدخله مراهقة تتأبط أحلامها وتكتب عن نسوة عاجزات، والعالم حولها يمور بالشعارات. أبحث عن ناشر لوهم البدايات بالقدرة والموهبة فألتقيك في مكتب واسع سكرتيرا للتحرير(٢٠)."

هذه الطرائق السردية التي تقوم على تعدد الأصوات تفرض على الكاتبة التعامل مع تقنية الزمن بما يناسب اختلاف الراوي من حين لآخر. لذا لا نعجب إذا رأينا الكاتبة تستخدم أسلوب المراوحة في الزمن

وهذه الطريقة القائمة على استخدام الحاضر التخييلي مزجت اللحظتين، في واحدة، وهي بعد أن تخبرنا بطلاقها من محمود أبو طير، وخيانته، تعود بنا القهقرى إلى اللحظة الحرجة ذاتها التي اكتشفته فيها متلبسا بجرم الخيانة الزوجية " قررت أنْ أفاجئ محموداً في مكتبه، وعلى غير العادة، غرفة الاستقبال خالية، والسكرتير غائب، ولا أجد المتدرّب الجديد. ومن خلف باب محمود الموصَد لهاثٌ وجَلَبَةٌ خفيفة.. أطرقه فلا يرد.. يرينُ صمْتٌ ثقيلٌ لثوان ويفتحه مذهولا بوجودي. وتنسحب المرأة المغناج.. تودّعه بارتباكها وتمضي. (٢١) "

وهذا الحادث، الذي يفترض أننا على دراية به، كانَ قدْ وقع قبل عشرين سنة. والكاتبة ترويه على لسان شادن، وكأنه يجري في أثناء كتابتها للرواية. وإلى جانب الحذف، والإضمار، واستعادة الماضي، تعمد الكاتبة إلى تقنية التوقع، أو الاستشراف. فعندما تهمّ شادن الراوي بالسفر، وتهيئ نفسها للقاء العشيق الخائن، بعد عشرين من الفرقة والخديعة، تضع على وجهها بعض المساحيق، والعطور، فتنقلنا من تلك اللحظة إلى حوار تتوقع حدوثه في الفندق، مجرية ما هو في مدار التوقع مجرى الشيء الذي وقع فعلا: " أوه.. سيدتي. أيّ عطر هذا ؟ إنه رائعٌ. سأشتريه لصديقتي. (٢٢) " ويكون هذا الذي يجيء، في مدار التوقع، فاتحة لتحريك المكبوت والمختزن في الذاكرة، فتستعيد ما دار بينهما ذات لقاء " شادن، ما اسم عطرك هذا ؟ إنه كنسيم الربيع في بلادنا الحلوة..(٢٣) ".

ولا تفتأ الكاتبة تلجأ إلى التنوع في رصدها لزمن الحوادث. وقد تلجأ من حين لآخر لتقنية التلخيص، جاعلة من الملخص حافزا يسهم في تذكير القارئ بما جرى في الماضي، ونقله إلى الحاضر، واستثارته لتوقع ما يجري " ولكنك رحلتَ عن القدس وحدك. فانقلب الوجد حزناً في عينيّ. ثم نبت نخلة خوف في أغوار الأردن.. وتحول غابة صنوبر في بيروت قبل أن تطحنها الحرب، وها هو يشيخ مع امرأة أخرى في لندن.(٢٤) " وهذه المراوحة في الزمن تتكرر كثيرا في أثناء الحوار الذي يجري بين كفاح وسيف العدناني.

مرايا الوهم للكاتبة ليلى الأطرش



المراوحة في المكان:

وهذا التكرار في المراوحة يفرض على الكاتبة شكلا معينا من التعامل مع الأمكنة، وقد ساعدها على تحقيق المراوحة في الأمكنة وقوع حوادث الرواية في مدينتين، الأولى خليجية، والأرجح أنها دبي والثانية لندن. فضلا عن القدس وبغداد. أما هاتان المدينتان فتقبعان في الذاكرة، في الحوادث المستعادة عن طريق التذكر، والتداعي، والاسترجاع، وأما لندن ودبيّ فتقبعان في الحاضر الآني، وإن كانتا لا تفتقران لخيوط تشدهما إلى الماضي. فعندما يتلطف كفاح أبو غليون بدعوة الفريق التلفزيوني للعشاء، ويرفضون إلا من سيف، تتفجر في أعماق شادن الراوي ذكرى اللقاء الذي جمعها به في منزله بحارة النصارى في القدس. فيتحول السرد إلى توقف في الزمان، يأنس فيه السارد للوصف. وللوصف في رواية "مرافيء الوهم" حضور ذو دلالة قوية بالرغم من جنوح المؤلفة فيه للاختصار الشديد الذي يصل حد الشح.

فبلمسات عفوية سريعة من ريشة الراوي ترتسم في وعينا صورة بالخطوط والألوان للقدس بالمآذن والأجراس ورطوبة الأحياء القديمة وروائح العطارة من بهار وأبخرة، ومن أقواس وعقود تحمل في خطوطها المنحنية والمستديرة عبق الماضي. أما البيت الذي يقع في حارة النصارى، مثلما نوهنا من قبل، فبيت فسيح كبير ينطوي على غرف ثلاث توحي بالألفة، وعلى صالة ذات مقاعد وثيرة، ومصاطب ما تزال تفوح برائحة التنظيف، أصص الزهور، والنباتات المتسلقة، والمدلاة، والمفارش الملونة على مناضد من المعدن، ذلك كله يشهد بالمودة والترحيب والعشرة(٢٥).

على أن ما حدث يجعل من هذه الانطباعات عن المكان قشورا تخفي وراءها ثمرة أصابها العفن، وبلمسة أخرى من الراوي تلقي المؤلفة الضوء على تغيّر المكان في الخليج (٢٦). وبأخرى تلقي الأضواء على علاقة السكان بالبحر واللؤلؤ(٢٧).ومن البحر في دبي إلى الصين وإلى أفغانستان ثم إلى لندن ثم إلى بغداد فالمسرح فلندن مرة أخرى " أيام لندن الشتوية مظلمة تعمّق غربتي.. (٢٨) " والعراق يظلّ بالنسبة لسلاف مثلما القدس بالنسبة لشادن، هو المكان المشتهى (٢٩). وأما لندن فعلى العكس " لم تكن أمانا في المطلق " أو هذا على الأقل ما يعتقده كفاح أبو غليون. فاليد التي تغتال، وتقتل الكلمة طالت الكثيرين (٣٠). والمطر فيها لا يعدو أن يكون ضيقا يجثم على صدر سلاف (٣١).



بعبارة وجيزة، يتمظهر المكان في الرواية في صورة علامة تدلّ على جانب من جوانب الشخصية التي تقترن به ويقترن بها، فالكاتبة ليلى الأطرش لا تعنى بالمكان من حيث هو شرائح وصفية تقوم على الزخرف اللفظي، والبياني، بل من حيث هو تعبير مجازي، واستعارة، أحد طرفيها الشخص، وطرفها الآخر هو المكان.

الشخوص:

والرواية تقوم في حقيقتها الجوهرية على أربعة أشخاص يتحركون في فضاء واحد: شادن، وسلاف، وسيف العدناني، وكفاح أبو غليون.. الذي يشغل الحديث عنه مساحة كبيرة في النص. سواء منه ما كان سرداً أو حوارا. ولكنه يتراجع من بؤرة اهتمام الكاتبة إلى الهامش. فسلاف وجواد يستحوذان على الجزء الأكبر من الحوادث، وتلتقي حولهما خيوط الرواية وتتجمّع فيما يشبه التبئير. هذا مع أن القارىء يظن، للوهلة الأولى، أنّ شادن الراوي هي البطلة، والشخصية البارزة في الرواية. والصحيح أنها تظل كذلك إلى أن تظهر سلاف، وتتفجر مشكلاتها مع جواد الجبالي.

لقد جاء تحليل الكاتبة لشخصية شادن، ابتداءً بالاسم (ابن الغزالة) وانتهاءً بالوصف الموجز لشخصيتها على لسان سيف العدناني، من خلال المنولوج، أو من خلال الحوار الذي يجري بين كفاح وسيف، او من خلال الأفعال التي تقوم بها في نهاية الرواية، عندما تتوجه إلى البنك وتسحب منه رصيدها بأجمعه، وتقدمه سلفة لسلاف، إنما تدلل بهذا العمل على طيبتها وتفانيها في معونة الصديق. أما موقفها من المحامي محمود أبو طير، وإصرارها على الطلاق غير عابئة بدفاعه الضعيف، فسلوكٌ يدل على قوة الشخصية، وصلابة العزيمة، والشكيمة، وتجنّب التردد الذي اتسمت به سلاف لحقبة من الزمن. وإصرارها هذا على الطلاق، على الرغم من معارضة الأم والأب، يدلّ على قوة الشخصية. وتصرّفاتها المدروسة، والمحسوبة بدقة، في أثناء المقابلة، وتسجيل البرنامج التلفزيوني، إنما يعمّق إحساسنا بأنّ شادن تتعالى على الهوية الجنسَويّة، وتواصل حياتها بعد تجربتين مريرتين، مضطلعة بدورها بعيدا عن أي إحساس بفارق الجنس، الذي هو فارق بيولوجي، لا فارق اجتماعي. وهذا لا ينفي أنّ المؤلفة نبّهتْ إلى جانب أنثوي في شخصيّة شادن من خلال الكلام (المنولوغ) عن العطور والملابس أو العينين، أو التداعيات، التي تعود بنا إلى ما سبق، من لقاءات، وقعت خارج حدود الحكاية التي يقوم عليها سرد الراوي.

جواد وسلاف

ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن شخصية سلاف، وجواد..

فقليلا ما تلجأ الكاتبة إلى وصف الشخصية وصفاً تقريريا مثلما هي الحال في الرواية التقليدية الطابع. فالمواقف المتفجرة، والحوار الذي تخللها، بين سلاف وجواد، كشف عن النواحي الخاصة في كل منهما: سلاف تصف زوجها السابق بالتردد، والتنكر لما يدعي أنه يعتقده، من مبادىء، وأنه يعامل المرأة وكأنها أدنى مرتبة من الإنسان. وهو يصفها بالقسوة، والخلو من الرأفة، والرقة، وَتحجّر القلب.

وفي المنولوغ المطول الذي تتذكر فيه سلاف بدء حكايتها معه تسلط الضوء على صفات أخرى مناقضة لتلك التي تراها فيه عندما يغضبان، وعلى هذا النحو يستخلص القارىء من هذا الشتات ملامح شخصيتين كتب لكل منهما أن يؤدي دوره، على وفق ما أراده القدر الذي ساقهما إلى هذه النهاية التعسة. فحتى إصابة جواد بجلطة الدماغ جاءت على نحو مفاجىء لا ينسجم مع أي توقع.

أما سيف فقد عرّفنا بنفسه من خلال ممارساته التي تتصف غالبا بقلة التورع، والبعد عن الخلق. لكنه في الوقت نفسه لا يفتأ يتحدث مزهوا عن مكارم الأخلاق. وهو متدين بزعمه مع أنه يبيح لنفسه أنْ يخدع زوجته، ويخونها جهارا، وأن يدخن في رمضان وهو على فريضة الصوم لا تناقض في ذلك. وأن يتغزل بنساء الإنجليز والأجانب والأوروبيين، فيحل لنفسه ما لا يحلله للآخر، ويتمنى لو كنّ يرتدين الحجاب كنساء الأفغان في ظل حكومة طالبان. فلو أتيح له أن يكون مسؤولا، لأكرههنّ على ذلك،وهو يحضر المخدرات إلى بلاده، ولا يجد في ذلك عيبا. باختصار هو مزيج من الهزل والجد، ولهذا فشخصيته في هذه الرواية شخصية طريفة وتجتذب القارىء. وأفضل الكلمات ما جاء على لسانه، سواء في التعليق على ما أصاب الخليج من التغيير، أو في التنبيه إلى ما يتصف به كفاح أبو غليون من تهتك وانتهازية، وانعدام الذوق. أو في الكلام عن شادن، وما تتسم به من رزانة العقل والحكمة ومراعاة الحدود. ولا مندوحة لنا من أن نكرر ما ذكرناه بالنسبة لأسلوب الكاتبة في رسم معالم الأشخاص، سواء الشخصيات الرئيسة أو المساعدة. فهو أسلوب يقوم على ما يعرف بمبدأ التشخيص بالأفعال. الأمر الذي قرّب الرواية من الدراما وجعل من الصراع بين القوى المتجاذبة فيها صراعاً يقرب من الصراع الدرامي.

الخطاب النسوي:

والسؤال الذي يطرح نفس الآن هو أين يكمن الخطاب النسوي في هذه الرواية ؟ الإجابة عن هذا التساؤل، بجل ما نملكه من قدرة على الاختصار، هو، في نظرة الكاتبة إلى مجموعة الرجال، ولا سيما كفاح، ومحمود أبو طير، وسيف، وجواد .. فالأربعة يشتركون في صفات، أهمها: الإقدام على الخيانة الزوجية أو خيانة المرأة التي يحبّ. فلم يبرأ أي منهم من تلك الوصمة. اثنان منهم ضبطا متلبسين، وواحد هو سيف العدناني يعترف بذلك صراحةً، وكاد يضبط متلبسا لولا حرس الأميرة الخليجية في الفندق، ووساطة السفير. والرابع جواد، اتضحت التهمة من خلال ما كان يصل سلاف من أخبار عن مغامراته الجنسية في بغداد. تضاف إلى هذا صفة أخرى هي انعدام الذوق، والأخلاق، والتخلي عن المبادئ. فكفاح انتهازي وصولي، عميل لأنظمة مشبوهة، يغلب المصلحة الذاتية على مصالح الوطن. وجواد الجبالي ينادي بأفكار، ومبادىء تنكر التحيز ضد المرأة، لكنه يمارس ذلك في حياته اليومية الخاصة، وهو لا يختلف عن أي رجعي لا يذكر المرأة إلا ويتبعها بكلمة (حاشاك) أو (ولا مؤاخذة).

وسيف يدّعي حبّ زوجته (نور)، مذكّرا بما قدمه من تضحية في سبيل الزواج منها، ولكنه يعدها شيئا ما على الهامش، ويجاهر باستعداده الدائم لإقامة علاقات جنسية مع أخرى دون أن يعد ذلك خيانة، وهو مستعد أيضا لارتكاب أفظع الممارسات: من تعاطي الأفيون والحشيش ومعاقرة الخمر والاعتداء على حريم السلطان في الفنادق، إلى التلذذ بلعب القمار في النوادي الليلية الخاصة. ومع أن فيه خصالا جيدة، كالصدق، والصراحة، والنخوة، إلا أن هذا كله لا يجعل منه في نظر المؤلفة شخصية تدعو للاحترام والتقدير، فهو لا يختلف عن كفاح أو جواد أو محمود أبو طير، الذي عرفناه في أول الرواية مثالا للرجل الناضج المدافع عن الحق، لكنه بُعَيْد ذلك يتنكر لأبسط الحقوق.

تضاف إلى ذلك صفة أخرى، وهي أن كل واحد منهم يعدّ نفسه مركز الكون، وأن الأخير يدور في فلك هذا المركز. فكفاح يريد من شادن مثلا أن تغفر له خيانته وأن تتأكد قبل الحكم، والانسحاب من حياته. ومحمود أبو طير يريد منها التريّث والصفح عنه لبقاء المياه في مجاريها كالعادة. وجواد الجبالي يريد من سلاف أن تنسى كل شيء في سبيل أمل وعلي، والعودة إليه بأي ثمن، فهو القاتل وهو الضحية في آن.

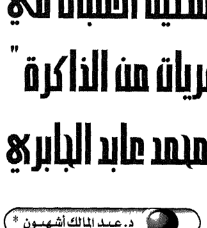
بعبارة أخرى: الرجل في هذه الرواية، ومن خلال النماذج المتعددة، التي قدمت فيها إما خائن، أو انتهازي، وصولي، أو رجعي متخلف، أو عابث مستهتر بالقيم والتقاليد والأخلاق. أو أنه فاسد ومتنكّر لما تمليه عليه المهنة الصحفي والمحامي، مقابل امرأتين رئيسيتين فيهما هما سلاف وشادن، وكلاهما ضحيّة، ذبحت على يديْ الرجل مرتين، أو ثلاثاً، مثلما تذبح الأضاحي في العيد الكبير.

* ناقد واكاديمي اردني

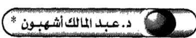


الهوامش

١- ليلى الأطرش: مرافىء الوهم، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
٢- ليلى الأطرش: وتشرق غربا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١. وانظر ما كتبناه عن الرواية في أبحاث اليرموك، مج ١٤، ع ١، كانون الثاني(يناير) ١٩٩٦ ص ص ٨٥-١١٦.
٣- ليلى الأطرش: امرأة للفصول الخمسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ وانظر ما كتبناه عن الرواية في المصدر السابق. وانظر كذلك كتابنا: تحولات النص، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩ص ص ١٥٩-١٨٣.
٤- ليلى الأطرش: ليلتان وظل امرأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨ وانظر ما كتبناه عن الرواية في:علامات في النقد، مج٨، جـ ٣١ص ١٧٩-١٩٨.
٥- ليلى الأطرش: صهيل المسافات، دار شرقيات، مصر، ط١، ١٩٩٩ وانظر ما كتبناه عن هذه الرواية في كتابنا أقنعة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢ ص ٥٢-٩٦.
٦- ليلى الأطرش: مرافىء الوهم ص ١٢٩.
٧- السابق ص ٧١.
٨- السابق ص ١٥٦.
٩- السابق ص ٢٦.
١٠- السابق٦٢.
١١- السابق ص ١٠.
١٢- السابق ص ٣٩.
١٣- السابق ص ٤٤.
١٤- السابق ص ٤٧.
١٥- السابق ص ٧١.
١٦- السابق ص ٩٢.
١٧- السابق ص ٩٦.
١٨- السابق ص ١٠١.
١٩- السابق ص ١٤١.
٢٠- السابق ص ٣٧.
٢١- السابق ص ١٢.
٢٢- السابق ص ١٥.
٢٣- نفسه.
٢٤- السابق ص ٢٠.
٢٥- السابق ص ٣٣.
٢٦- السابق ص ٤١.
٢٧- السابق ص ٥٠.
٢٨- السابق ص ٩٣.
٢٩- السابق ص ١٠٦.
٣٠- السابق ص ١٢٤.
٣١- السابق ص ١٣٢.



جماليات تشكيل العتبات في "حفريات من الذاكرة" للمفكر محمد عابد الجابري



د. عبد المالك أشهبون *

على سبيل التقديم:

إن حاجة الكاتب إلى كتابة مذكراته هي بقدر حاجته إلى التحلي بكبرياء وإجلال أمام هذا الفن الإبداعي الجليل الذي يدخل في نطاق الأدب الشخصي. فإذا كانت مرحلة الشباب توحي بالأفكار الوردية العابرة والمفارقة للواقع أحياناً، لأنها أقرب إلى التهور منها إلى الاتزان والنضج، فإن غالبية الكتاب يؤجلون كتابة سيرهم الشخصية إلى مرحلة ما بعد الشباب. آنذاك تتكامل التفاصيل العديدة، وتنضج الكثير من الأفكار، وتسقط جملة من البديهيات التي ترسخت في أزمنة اليفاعة وأحلام الشباب. حيث يستطيع الكاتب حينها، وبكثير من الاطمئنان، الخوض في لملمة شظايا تلك الذكريات المتناثرة من منطلقات عامة، ملؤها الحكمة واستخلاص الدروس والعبر مما مضى وانقضى، وذلك وفق نموذج إبداعي منتخب يتراوح ما بين: سيرة ذاتية، مذكرات، يوميات...

فأي صدى يضطلع به اسم المؤلف في توجيه أفق القراءة نحو استخلاص هذه الدروس أو تلك العبر؟

وأي دور يلعبه اسم المؤلف في تكوين القارئ فكرة ما عن طبيعة النص المقروء؟

وأي وظيفة يكرسها هذا الاسم المدني (المغمور أو المشهور) في نوعية إدراك هذا القارئ للقارة المعرفية التي سيحط الرحال في فضاءاتها، ومن ثم توجيه أفق انتظاره هذه الوجهة أو تلك في اخت[illegible] كيفية القراءة؟

يتعلق الأمر، في هذا السياق الت[illegible] السابق، بسيرة فيلسوف ومفكر مغر[illegible] مشهور، يشرئب لأول مرة على كتابة نو[illegible] تنزاح عما عرف به واشتهر: إنه المف[illegible] والفيلسوف محمد عابد الجابري الذي أصدر قبل سنوات جزءا من مذكراته الشيقة والممتعة، والموسومة بعنوان متميز هو: "حفريات من الذاكرة".

ولقد جرت العادة بين عموم القراء والدارسين على أن يلحق اسم أحمد عابد الجابري بمجال محدد هو مجال البحث العلمي الأكاديمي الصرف. وهذا التنسيب المتعارف عليه قد يحمل في طياته إقصاء - بطريقة غير مباشرة - للجابري من دائرة الإبداع، لأن هذا التوصيف يتغافل عن الصفة الوجودية التي أدخلت الجابري عالم الكتابة من بابه الفسيح عن سبق إصرار وترصد ألا وهي صفة "الجابري - المبدع" قبل أن يشق هذا الأخير مساره الشخصي من خلال تخصصه في هذا المجال المعرفي أو ذاك. وفي هذا الإطار الواسع والخصيب، يمكن قراءة عمله الاستثنائي الموسوم بـ:"حفريات في الذاكرة". حيث يجبرنا الجابري على العودة إلى أصل الرجل: الجابري - المبدع، ذي الخيال الفسيح سواء تعلق الأمر بمجال العلوم الإنسانية أو بفنون كتابية أخرى(مذكرات، خواطر، مواقف أدبية...).

وبكتابته لمذكراته، يعيدنا الجابري إلى دائرة الكتابة من

منظورها الواسع. الكتابة بوصفها عشقاً وجودياً للكلمة والحرف، هذا العشق الوجودي لدى الجابري نما وترعرع وأينع في شتى المجالات إلى أن أصبح دوحة كبيرة من المصنفات في عالم الكتابة والنشر عموماً.

١ - محمد عابد الجابري: الكاتب - المبدع

إن كل قراءة منصفة لمنتوج الجابري بصفة عامة، لا بد أن تستحضر، بشكل أو بآخر، عنصر الإبداع في ما يكتبه الرجل حتى لو افترضنا أنه درج على أن يلزم نفسه بموضوعات معرفية معينة، وبمقاربات منهجية قد "تحيد" عن شروط الكتابة الإبداعية المألوفة عادة في الشعر والقصة والرواية...من هنا، لا ينبغي أن نقصي حرقة الإبداع من الكتابات النظرية التي عرف بها الجابري في شتى مجالات المعرفة والعلوم، ما دامت الكتابة في عمومها هي صناعة تحتاج إلى كثير من الدربة والدراية والاحتراف في مجمل مجالات الكتابة أولاً وقبل كل شيء، حتى ولو كانت من قبيل الكتابات النظرية المتعلقة بشتى مجالات الكتابة:(الفكرية أو الفلسفية أو التربوية...).

وقد ساد لدى بعض الدارسين الكثير من المغالطات في هذا المجال، وأبرز هذه المغالطات ترتبط باللغة ورهاناتها الفنية والعلمية. فقد كان الاعتقاد السائد في الأوساط الثقافية أن الإبداع (شعراً، رواية، قصة....) يوظف لغة غير لغة الدراسات الفلسفية، وهنا نستحضر تصور جاك دريدا الذي يرى أن الفلسفة اعتمدت على مغالطة محيرة حينما جعلت نفسها تمتاز على الأدب باعتمادها على اللغة، زاعمة أن لغتها تتسم بالدقة والرصانة والعلمية بينما اعتمدت لغة الأدب على المجاز. حيث انبرى دريدا لدراسة الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي الغربي منذ أفلاطون ليثبت بعد ذلك أن مثل دعوى الفلسفة هذه تقلب الفلسفة ومزاعمها رأساً على عقب؛ وان أصل اللغة هو الاستعارة والمجاز، خاصة أن الاختلاف يعزل الدال عن المدلول: فكيف تزعم الفلسفة أن "لغتها تستبعد المجاز وأنها توحد بين الدال والمدلول، والفلسفة لا تستطيع إلغاء هذه الحقيقة إلا بتناسي هذا الأصل وتوظيف التناسي نفسه لخدمتها في تأكيد امتيازها على أنها لغة "الحقيقة" بينما الأدب هو لغة الخيال والوهم".

الكثير من الذين امتنعوا عن كتابة مذكراتهم والتزموا الصمت النبيل كانوا أفضل بكثير من بعض الذين غامروا وخاضوا التجربة

أما المغالطة الأخرى، فتتمثل في اعتبار البعض فن الإبداع رديفاً لإلهام مجهول المنبع، وأنه نادراً ما كانت المعرفة الدقيقة والتتبع المنهجي مصدراً من مصادره. هذه الصورة محاطة بالكثير من المغالاة ومجانبة للصواب، ذلك أننا واجدون - لا محالة - في مشهدنا الأدبي، بالمقابل، باحثين في العلوم الإنسانية ولهم باع طويل في مجالات الإبداع المعروفة: مؤرخين - روائيين (عبد الله العروي وبنسالم حميش وأحمد التوفيق)، فلاسفة - روائيين (محمد عزيز الحبابي)، باحثين في الأدب - شعراء(أدونيس ومحمد بنيس...)، صحفيين - شعراء(حسن نجمي) صحفيين - كتاب قصة(عبد الجبار السحيمي، إدريس الخوري...) باحثين في علم النفس - روائيين (ربيع مبارك) وهكذا دواليك... حيث تلازمت وتقاطعت وتناغمت لدى هؤلاء المسارات العلمية الأكاديمية الصرفة بالمسارات الإبداعية التي تعتمد أساساً على عنصر التخييل:(شعر أو قصة أو رواية...)، حيث تلازمت هذه المسارات بعضها مع بعض وتناغمت وتفاعلت وأثمرت في النهاية أعمالاً إبداعية لها وقعها الأكيد في مشهدنا الثقافي العربي.

ومما سبق، نستخلص أن الكتابة هم وجودي مطلق، شرارته تسري في أوصال كل من يفترض أنه دخل عالم الكتابة واكتوى بنارها الحارقة، وما نراه من ترحال بين المعارف من لدن الكثير من الكتاب هو دليل إضافي على أن الكتابة الإبداعية هي هم مشترك وليست حكراً على طائفة من الكتاب دون أخرى. إذ تشكل الثقافة الموسوعية والقراءة المنهجية والدرس العلمي - إذن - رافداً جوهرياً في وعي الكاتب المعاصر الذي لم يعد يؤمن بالإلهام الذي ينزل على صاحبه، فجأة، وبدون سابق إعلام، ولا هو بمقتنع بنظرية المحاكاة التي تجعل المبدع مقلداً لسابقيه الذين أجادوا ولم يعد أمامه إلا أن يمشي على هدي هذا السلف الصالح. من هنا يتم تعويض أسطورة الالهام العبقري المفارق للواقع البشري بمعادل معقول هو اعتبار الكتابة صناعة وحرفة ومهارة.

٢ - "أدب المذكرات" في الثقافة العربية

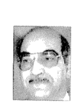
"أدب المذكرات" من الفنون الأدبية الجميلة والمشوقة. وقد عرف الأدب العربي الحديث كتّابا كثيرين في هذا المجال، إلا أن "أدب المذكرات" مع ذلك في العالم العربي ضعيف من جهة، والأسباب متعددة منها ما يعود إلى ضمور الحريات السياسية والعقائدية، ومتكلف ومبالغ فيه من خلال حدة تضخم صوت الأنا وتمجيد الذات مقابل إلغاء أو التنقيص من أدوار الآخرين من جهة أخرى، إذ تصبح المذكرات وفق هذه المعطيات مملة وبلا عبر مستقاة منها، وهذا ما يجعل من مذكرات الساسة وصناع القرار في العالم العربي غير ذات جدوى في اهتمامات النقاد والقراء بصفة عامة عكس ما يحصل حينما يتعلق الأمر بمذكرات أديب أو فيلسوف أو علامة...

فالذاكرة جزء من الشخصية والهوية والانتماء لذا من الواجب أن يكون القيم عليها قديراً بتحمل هذه المسؤولية التاريخية الملقاة على عاتقه. من هنا نقول إن فن كتابة المذكرات ليس فناً متاحاً وأرضاً مشاعاً أمام كل من ساورته الفكرة إياها. وفي يقيننا، أن الكثير من الذين امتنعوا عن كتابة مذكراتهم والتزموا الصمت النبيل كانوا أفضل بكثير من بعض الذين غامروا وخاضوا التجربة، واعتبروها محطة لإبراز الذات وإعلاء الأنا غير المؤسس على حقائق ثابتة.

وبالعودة إلى مذكرات الجابري، سنرى أن للرجل باعاً طويلاً في مجالات معرفية وسياسية وثقافية متعددة، فهو المعلم والمحاضر، البدوي والمديني، الفيلسوف والمبدع، الصحفي والأكاديمي، المناضل والعالم،...الخ.

إذ ليس بمقدور قارئ مذكرات الجابري الكف عن التفكير في الوضع الاعتباري لصاحبها. من هنا لا نستطيع

"هرطقات الذاكرة"



قراءة ما كتبه الجابري بعيداً عن تمثل صورته كمفكر ومناضل تحول في ما بعد إلى واحدة من أيقونات القرن العشرين في مجال الفكر والفلسفة في عالمنا العربي، إذ إن معرفتنا المسبقة بمسار شخصية الجابري الاستثنائية في المشهد الثقافي العربي، تحشنا ـ مسبقاً ـ على النظر إلى هذه المذكرات بتقدير خاص، وتدفعنا إلى ربط كل كلمة وكل إشارة وكل تفصيل فيها بالصورة التي سيكون عليها الجابري لاحقاً.

والجابري نفسه يستحضر هذه الرهانات التي تطرحها "الحفريات..." على عاتق القارئ، لأنه يشعر أنه وهو يتهيأ لمواصلة تتبع معارج مساره الشخصي أيام طفولته، والتعريف بالبيئة التي نشأ فيها وقضى طفولته بين مساربها ودروبها، يشعر بالحاجة إلى القول إن من الذكريات ما تنتمي حوادثها إلى الماضي، وإن منها ما ينتمي إلى المستقبل، لا بحدوثها الزمني بل بآثارها ونتائجها. ذلك أن الذكريات التي تم عرضها إلى الآن مع ما تخللها من حفر واستنطاق، هي من منظور الجابري، تتعلق بأحداث كان لها بدون شك دور هام في تكوين شخصية صاحبنا، سواء على صعيد الوعي أو على صعيد اللاوعي، "ولكنها ـ في نظره الآن على الأقل ـ لم يكن لها أي "فضل" عليه، لا بوصفه مجرد كائن بشري، بل بوصفه هذا الشخص الذي يكتب الآن والذي تخلع عليه الصحافة أحياناً ذلك اللقب الذي يدخله في زمرة"المفكرين"...".

من هنا نقول إن القارئ سينهمك ـ لامحالة ـ في قراءة المذكرات من منظورين متقابلين ومتداخلين: منظور يلح عليه تتبع مسارات طفل وشاب يحكي مذكراته، ومنظور ثان يلح على ضرورة استحضار صورة الجابري المفكر والمنظر في سياق مسار القراءة... فالقراءة آنذاك ستتراوح بين هذين الحدين اللذين يوجهان أفق انتظار القارئ الذي عليه أن يتعرف، أكثر وأعمق، على الكاتب المرموق(الجابري) من خلال صورته في طفولته وشبابه(الطفل الذي كانه).

هذه المذكرات، من منظورنا الخاص، تدين، في أجزاء منها، لوعي مبكر بصورة الفنان في طفولته، حيث تتحول المذكرات إلى تجربة ذاتية وموضوعية متلاحمة الأطراف، ومتداخلة في أبعادها بطريقة هارمونية مشوقة، لأن الرهان الذي يطرح في نظير هذه الحالات هو كيفية محافظة الكاتب لكل طرف على حدة بالصورة التي كان عليها (الطفل بوصفه طفلاً والمفكر بوصفه كذلك). بحيث لا يكتب الكاتب عن الطفل الذي كانه من خلال ممارسة رقابة عمياء على كل ما يمكن أن يلحق الأذى بالشخصية الرمزية لمصير ذلك الطفل الذي غدا مع الزمن رجل فكر بامتياز، ولم يعمد في الوقت ذاته على اختلاق وقائع وأحداث من صنع خيالاته من اجل الرفع من وتيرة حرارة ما هو مكتوب، أو حتى يضمن له أوسع كتلة من القراء كما يحلو لبعض كتاب اليوميات والسير الذاتية أن ينتهجوه سبيلاً لاجتلاب أكبر عدد ممكن من القراء.

٣ ـ العنوان في تعدد إيحاءاته وإحالاته

يتقاطع مدلول العنوان الرئيسي :("حفريات في الذاكرة") مع طبيعة التعيين الجنسي للكتاب، حيث يهتدي الجابري إلى مفهوم جديد لم نعهده من قبل في تاريخ التعيينات الجنسية لدى كتاب الرواية العربية ألا وهو مفهوم "الحفريات"...وفي هذا السياق، يبرر محمد عابد الجابري توصيف عمله الوحيد هذا بهذا الاصطلاح، بكون وقائع الحياة الشخصية، وكذا الاجتماعية العامة، تتحول مع مرور الزمن وتتدافع، ويغطي بعضها بعضاً ويخنقه أو يمحوه ويلغيه، فإن ما يبقى منها، صامداً هو، حسب ما انتهى إليه الجابري، بعد طول استبطان وتأمل، "أشبه ما يكون بالقطع الأثرية التي تمكنت، بهذه الدرجة أو تلك، من مقاومة عوامل التحلل والاندثار، وسط ما تراكم عليها وحولها من مواد لا ـ أثرية ولا ـ تاريخية، فغدت تفرض نفسها على الباحث الأركيولوجي، الباحث المنقب عن الآثار، كمعالم وشهادات ذات معنى، لا أقول في ذاتها".

أما العنوان الفرعي: "من بعيد"، فجاء معززاً لمدلول "الحفريات" التي لها علاقة بكل ما هو ضارب في القدم. يقول الجابري في هذا المضمار: "عندما كنت أكتب"حفريات في الذاكرة" كانت تنتابني مثل هذه الحالة، أعني الشعور بـ"القدم" وهو ما عبرت عنه بعبارة "من بعيد". فقد كان لدى الكاتب إحساس ضاغط بأنه ينتمي إلى جيل كان يمثل درجة الصفر على مستوى الحداثة، ثم قفز إلى المرحلة الحضارية الراهنة، مرحلة "ما بعد الحداثة". في حين كانت الرسالة الثاوية خلف هذا التصور، هي رسالة إلى شباب اليوم، أو لنقل معظمهم، الذين يعانون من اليأس والإحباط وانسداد الآفاق ومفادها أن الإمكانيات المتاحة أمامهم اليوم أحسن بكثير من تلك التي كانت متاحة للجيل الذي كان الجابري ينتمي إليه.

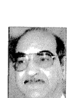
فمنذ الوهلة الأولى، يستقر الكاتب في حقل دلالي مغاير لما كان مألوفاً في التعيينات الجنسية السائدة في الأدب العربي، إنه مجال "الحفريات" الذي يندرج في علم الآثار من جهة، ويتناص مع عنوان كتاب فلسفي وفكري دمغ الفلاسفة المغاربة في نهاية القرن الماضي هو كتاب ميشيل فوكو الشهير:"حفريات المعرفة" من جهة أخرى.

ـ فما هو الفضاء الجغرافي الذي سيخضع لهذه "الحفريات" من أجل إعادة استكشاف تلك القطع الأثرية النفيسة التي لا تقدر بثمن؟

ـ وما هي طبيعة تلك التحف التي سيقدمها معرض (كتاب) الجابري لقرائه كي يحققوا متعة المؤانسة والإبداع في ما هو معروض؟

لقد كان لمنطقة فيجيج عبر التاريخ السير ذاتي للجابري أكثر من دلالة، فالمكان هنا ليس مجرد فضاء روائي يحتوي الشخصيات والأحداث ويمسك بتلابيب الزمن، بل هو عند الجابري عمق جغرافي وتاريخي وجمالي أيضاً، بل هو هاجس المذكرات ونواتها الدلالية والحكائية، وهو تبعا لذلك، يعد الشخصية الرمزية، المركزية النازلة بثقلها على جسد المذكرات، بحكم تنوع تضاريسه، وغنى ترابه ورماله، وتعدد أطياف سمائه، وتنوع طابعه المعماري المتميز، وتعدد ساكنته المرئية وغير المرئية وحيواناته الأليفة منها والشرسة.

كل هذا التعدد والتنوع والزخم في هذا المحيط الطبيعي والبشري والروحي الهادر كان له الأثر الكبير في نمو وترعرع الجابري (صبيا ويافعا وشابا...). في وسط الفضاء الجنوبي اللامحدود لمنطقة فيجيج، يقوم الجابري في البداية باستكشاف ركن قصي يشبه واحة خضراء مزدانة وسط مفازة لا نهاية لها، ثم يقوم، بعد ذلك، برفع ذلك الركن المستكشف، وبانفعال طفولي أخاذ، إلى مرتبة التجربة التي أمكن للفرد أن يعيشها، وتحويل هذه التجربة إلى مقام التجربة الأدبية التي لها مقوماتها البانية، وجمالياتها الخاصة بها.



فمن اعماق استعادة الزمن البعيد، وفي حمأة ازدحام أطيافه وامتداداته، وتداخل صوره، تعرض "حفريات" الجابري أهم منعطفات العالم الذاتي والموضوعي بوصفها قطعا أثرية يتم استرجاعها من ذاكرة النسيان، من حوض الزمن الآخر الذي ولى وانقضى، ليتبلور في فضاء الكتابة من خلال هذه الكتاب/المذكرات.

من هنا كانت مناسبة الكتابة الملحة هي الخوف من فقد عناصر مضيئة من ذاكرة زاخرة، والهدف كان هو مقاومة مظاهر النسيان وثقافة التعرية والمحو لكل ما هو متألق ومشرق في أزمنتنا البعيدة، وبالتالي تسجيل الشهادة الكبرى في حق ما مضى من أجل استشراف ما سيأتي من منطلق ما كان.

فما قام به الجابري هو عملية إرجاع او إسترداد قطع أثرية من ذاكرة الزمن البعيد: قطع سير ذاتية مدموغة بختم عابد الجابري الخاص، بوصفه الفيلسوف والمفكر والسياسي والأكاديمي، الذي يتربع على عرش إمبراطورية علمية مترامية الأطراف...

ومن أجل تحقق هذا النوع من الحفريات في طبقات الذاكرة، كان على الجابري أن يتعامل مع مجموع العناصر والمكونات والمواد الخام المستكشفة على قدم المساواة، من هنا تحضر المكونات المرتبطة بما هو سياسي واجتماعي وديني وعاطفي...، بل كان عليه أن يستثمر مجموع هذه المكونات بنفس التعامل والقيمة ودون مفاضلة.

أما تجليات هذه الحفريات، فهي متعددة ومتنوعة، فهي حفريات في طبقات الأنساب، حيث يعود بنا الجابري إلى دلالات هذا الاسم: "إنه يتذكر هذا جيداً، ويتذكر كذلك وبنفس القوة والوضوح، قصة تسميته "محمداً" كما قصتها عليه جدته لأبيه في مرحلة متقدمة من طفولته، وعندما أصبح ملازماً لها في بيت أهله من أبيه، بعد زواج أمه بمدة قصيرة. لقد أخبرته غير مرة أن أخواله كانوا يريدون تسميته بـ: "عبد الجبار" تيمناً بجدهم سيدي عبد الجبار الفجيجي العالم المشهور الذي سبقت الإشارة إليه. كان هذا العالم الجليل (...) كان هذا العالم الجليل أحد آباء جده لأمه، فأراد هذا الأخير أن يخلد اسمه في حفيده تيمناً به...".

كما تمتد هذه الحفريات لتطول تاريخ المنطقة العتيق، حيث تنثال من الذاكرة صور محطات متعددة ومتنوعة. وبالرغم من السطحية الظاهرة لبعض هذه الأحداث، فإن اندراجها في سياق نفسي واجتماعي وثقافي محدد، يعطيها أبعاداً ودلالات زاخرة في هذا السياق. إذ إن الرهان الأساس في هذه المذكرات كان هو استعادة نوع من الفهم الخاص لطبقات تلك الذاكرة المكتنزة بالأخبار والمعطيات والوقائع.



من هنا يتم استحضار الكثير من الأخبار عن التاريخ العميق لمدينة فجيج، من حيث: التسمية، والسكان الأصليون، والموقع الجغرافي، تاريخ المقاومة للمستعمر، أهم رموز المقاومة، رموز رجال الدين والعلم، دون أن يتناسى عادات وتقاليد المنطقة التي كانت تشكل لحمة المجتمع مثل: "التويزة". حيث يذكر أن أهل القبيلة منهمكون في بناء سقف المسجد :"كانوا يتحركون بوتائر متناغمة ينشدون أناشيد جماعية فيتناغم صوتهم الجماعي مع إيقاع الملاكز على أرضية سقف المسجد....".

أما الحفريات في الثقافة المغربية فتلوح من خلال الحفريات التي يتم من خلالها إعادة قراءة مظاهر البداوة والتحضر والتغريب في تلك الفترة. إذ يشدد الجابري على وجود تراتب ثقافي - أو طبقات إن صح التعبير - في الثقافة الواحدة. ذلك أن اختلاف ثقافة "البادية" (التي تعني هنا كل ما هو خارج المدن أعني خارج أحيائها الأرستقراطية التقليدية) عن ثقافة "المدينة" (ثقافة الأحياء الأرستقراطية تلك) ظاهرة ترافق تاريخ المغرب منذ أقدم العصور إلى الآن. بالإضافة إلى رصد ما وقع من تحولات نتيجة المد الأوربي الحداثي الذي بدأ ينتشر ويتغلغل من خلال الاستعمار، وبدأ هذا الأخير يغرس بنيات الحضارة الحديثة في الأقطار المستعمرة "مركزاً على "المناطق النافعة"، أخذ مركب ثقافي آخر، أوربي "حداثي"، يترسب شيئاً فشيئاً فوق ثقافة "رقة الحضارة" وعلى هوامشها، ليتحول "الجبل" الثقافي ذو السفحين إلى ما يشبه مقطعاً جيولوجياً من طبقات ثلاث: مقطع ثقافة "خشونة البادية" ومقطع ثقافة "رقة الحضارة"، ومقطع ثقافة "العصر الحديث"".

٤ . دلالات توظيف الصورة في "الحفريات..."

لم يعد مفهوم الكتاب مقتصراً على ما يحمل بين طياته من إبداع، بل أصبح التركيز على مظهره الجمالي من بين الاهتمامات الملحوظة والطريفة للكتاب والناشرين قبل إخراج الكتاب إلى السوق. وهذا ما يَبْرُز بجلاء في كل ما يتعلق بالجانب المادي في صناعة الكتاب (شكليات تقديم الكتاب، طريقة عرضه في السوق... إلخ).

وقد حظيَ غلافُ كتابِ "حفريات من الذاكرة" بصورة تفي تأويلاتها وتشكيلاتها الدلالية بمضامين الحفريات، كما تتصادى، كذلك، مع العنوان الرئيسي والفرعي في أكثر من جانب، من هنا يتحقق جانب التفاعل والتجاوب بين عناصر العتبات في هذا النص. إذ إن صورة الغلاف تعتبر احد العناصر الأساسية التي يتم من خلالها التعرف على مضمون الكتاب تعرفاً ثانياً بعد تعرفنا الأولي من خلال محطة العنوان. ذلك أن صورة غلاف الكتاب تمثل الصورة الحية للعنوان، سواء من خلال طبيعة الصورة التي تبدو أنها من الصور المأخوذة باللونين الأبيض والأسود (على مستوى تاريخية الصورة)، كما نجدها تمثل روح العنوان، كذلك، من حيث المدلولات الأخرى والتي تعطي الانطباع بأننا أمام درب من الدروب العتيقة للمدينة، حيث يتراوح تقديم هذا الزقاق بين العتمة(اللون البني) والإضاءة (اللون الأبيض). أما نهاية هذا الزقاق، والتي تقدم بشكل تدريجي، فهي عبارة عن ثقب في جدار ينفذ منه ضوء خافت، كأنه منتهى الزقاق في دقته

المتناهية...

وإذا كانت الحمرة الضاربة إلى اللون البني تؤطر صورة الغلاف، فلأن هذا اللون عادة ما ينسب إليه شدة الصيف والحرارة، وهذا ما يعادل المناخ الطبيعي للمنطقة المحال عليها مرجعياً...أما اللون الأبيض، فعادة ما يوظف على أساس أنه لون فجري، أو هو لحظة الفراغ التام بين الليل والنهار، أو أنه ذلك اللون البدئي الذي يصبح في مفهومه النهاري لون الكشف.

هذه الصورة تعتبر لقطة حية (لا صماء)، وذكاء اختيار موضوعها المركزي لا يتأتى من هذه الصور في حد ذاتها (ونظيرها كثير في بطاقات الكارطبوسطال)، وإنما من خلال ما تخلقه من هارمونية مع المكان الموصوف (دروب فيجيج)، ومع العنوان الحامل لدلالات العتاقة والقدم(اللونين الأبيض والبني)، بالإضافة إلى أن الصورة توحي بسفر عميق في نفق يترواح بين الإضاءة والعتمة (السفر في الأزمنة الماضية)، وينتهي مسار هذا الزقاق العتيق بثقب في جدار يمثل كوة ضوء خافتة تتراءى بعيدة لدى الناظر. من هنا تخلق الصورة اتساقاً وانسجاما هارمونيين مع كل من العنوان الرئيس للمذكرات، وكذا مع العنوان الفرعي كذلك، ومع ما سيتضمنه المتن بطريقة استباقية.

إذ بمجرد ما يتلقى الرائي هذه الصورة، حتى يتحول فعل النظر، في سياق التفاعل السيميائي، من مجرد فعل للإبصار المحايد إلى انخراط عضوي في فعل الإبصار من خلال شبكة من الانفعالات الإدراكية والمفهومية التي سيتمثلها عند انتهاء قراءة الكتاب. وهذا ما يحاول الكاتب تقريبه إلينا في المتن لاحقاً. يقول الجابري في وصف نظير هذه الأزقة: "كانت فيجيج تتألف زمن طفولة صاحبنا - وما زالت إلى اليوم - من سبعة قصور. و"القصر" هو عبارة عن تجمع سكني، من منازل مبنية من الطوب ومسقفة بخشب النخل والتراب. أما الأزقة فبعضها عار وبعضها عليه سقف يحمل غرفة تابعة لهذا المنزل أو ذاك". ويبدو أن هذا التوصيف ينطبق على الصورة موضوع غلاف الكتاب، صورة تعرفنا بنموذج من بعض الممرات الضيقة للمدينة القديمة ربما ليصنع منها الكاتب بعد ذلك بوابة فسيحة للسرد من منظوره الخاص.

في حين نجد أن صفحة الغلاف الأخيرة (الصفحة الرابعة)، تتضمن منظراً عاما لجزء من القصر في بدايات ساعات الشفق، مع شموخ باسق لشجر النخيل الذي يتباهى به سكان الصحراء. أما الصور الأخرى التي وضعها الجابري في ذيل الكتاب، فموضوعاتها متعددة: منها صور شمسية للمناضل الذي له حضور قوي في الكتاب وهو: "الحاج محمد أفرج" (بالأبيض والأسود). بالإضافة إلى صور ملونة عن مآثر معمارية وتاريخية من صميم المدينة: الصومعة، والمسجد الجامع، مدرسة النهضة المحمدية، أطلال من قصر أولاد جابر، منظر عام لقصر زناكة وادي زوزفاية الصهريج، درب من قصر زناكة...

هذه الصور تعبر عن عمق ارتباط الكاتب بالمكان، كما تلقي نظرة مختصرة على مآثر بوابة الصحراء في مختلف تمظهراتها. فهي صورة ورقية حية، تنقل موضوعاً وفضاء، وتجسده وتشخصه كاختيار جمالي قبل أن يكون اختياراً مرجعياً تماثلياً. إنها صور استعارية لجماليات الفضاء الذي فتن به الكاتب أيما افتتان. صور تمثل نسقا دلاليا يواكب رؤية الكاتب ومقصديته. وباختصار شديد: إنها، في الأخير، الشبيه الكامل للواقع دونما توهيم أو تعمية. وبذلك يتلازم "المقروء"Lisible""، مع "المرئي" Visible"" في تشكيل العناصر المادية لغلاف الكتاب المذكور ويتفاعل.

وهنا نستحضر دلالة البعد الأركيولوجي في استراتيجية الكتاب ككل. ففي هذا الجانب بالضبط، يغدو الكاتب، من خلال اختياره للصور إياها، بمنزلة أركيولوجي شغوف بالمحافظة على الآثار الرمزية للمنطقة. أما الكتاب فيصبح متحفاً للصور المميزة التي تجسد جماليات المكان من وجهة نظر الكاتب نفسه. هذه الصور وإن بدت لنا مألوفة وعادية إلا أن معانيها عميقة وباطنية من منظور من يحرص على المحافظة عليها كقطع أثرية بالغة القيمة.

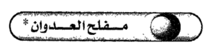
وهنا يتحقق ذلك التلاؤم الجواني(تمثلات الكاتب لعنصر المكان) والبراني(المكان في تعدده وتنوعه)... فوصفه للمكان، من هذا المنظور، هو انبجاس جواني لطاقة يتم تحريرها عبر فائض القيمة من التمثلات الرمزية التي يحتفظ بها الكاتب عن مسقط رأسه. وهذا ما يعبر عنه الجابري لدى قوله:"أن يعيش المرء ذكرى معينة بطانتها الوجدانية أو بما يماثلها تقريباً شيء ممتع حقاً وإن كان ينطوي في بعض الأحيان على تحسر أو ما يشبهه. فالأمر يتعلق هنا بما يشبه"السفر إلى الماضي" في جو من نسيان الذات والخروج عن العالم".

وصفوة القول: إذا كان لا حق لمالك أرض في القيام بحفريات فيها، ولا حق له في المطالبة بملكية ما يمكن اكتشافه على أديمها أو في باطنها من مكتشفات أثرية، كما ليس له الحق في التمتع بهذه المكتشفات، فإن الجابري تحايل على هذه الممارسة الأركيولوجية القانونية ليقوم بممارسة أعمال الحفر والتنقيب والسبر العميق لطبقات كينونته، متحملاً في ذلك مسؤوليته الشخصية والمعنوية في سبيل ما يمكن أن يستكشفه القارئ بمباركة الجابري، وقد تقمص دور عالم الآثار في هذه الرحلة الاستكشافية لبواطن سيرته الذاتية... هكذا عانقت حفريات الجابري المذكرات حينا، ودنت من المقالة حينا آخر، ولامست الانطباعات والخواطر حينا ثالثا، ليظل الكتاب في النهاية شكلا مفتوحا قابلا لتعدد القراءات، وممارسة كتابية مختلفة جامعة لأصناف القول وفنونه..يتقاطع فيها الذاتي بالموضوعي لتظل صورة شخصية الجابري في النهاية صورة يدخل "الثقافي" و"الاجتماعي" و"الوطني" في تركيبها، والوعي بهذه القضايا جمعاء يفترض انتقال الكاتب من مستوى سيرة فرد فحسب إلى سيرة جماعة، ولم لا سيرة مدينة أو سيرة وطن حتى.

* ناقد واكاديمي من المغرب

مراجع:

- محمد عابد الجابري:"حفريات في الذاكرة"، مطبعة دار النشر المغربية، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
- ميجان الرويلي و سعد البازعي: "دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:٢، ٢٠٠٠، ص : ٥٦.
- Jean Chevalier, Alain Ghee rant: " Dictionnaire des symbols", Ed. Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982. p: 126.



نقوش

مخطوطات البحر الميت قصة التكتم والغموض!!

في ربيع عام ١٩٤٧ جاء بائعان سوريان من أتباع المذهب الأرثوذكسي إلى مطرانهم، (ماراثناسوس صموئيل)، يحملان أحد المدارج التي كان البدو يقولون أنهم اكتشفوها صدفة في مغارة أثناء بحثهم عن ماعز ضلّت، وعندما اكتشف المطران أن النصوص المدوّنة في المدرج كتبت بالعبرية وعد بشراء مجموع المخطوطات، لكن هذه العملية لم تتم حتى الصيف!!

ترى أين اكتشفت هذه المدارج؟ ما الذي بداخلها؟ وهل هؤلاء التجار أو أولئك البدو كانوا يعرفون أن ما بحوزتهم هي أولى مكتشفات (مخطوطات قمران. البحر الميت)؟!

في ذات السنة تم تقسيم فلسطين، وتلاها في السنة القادمة عام (١٩٤٨) الاحتلال الكامل لهذا الفردوس العربي المنهوب، غير أن خربة قمران، الواقعة شمال غرب البحر الميت على بعد (١٣كم) جنوب أريحا، بقيت تحت سلطة الدولة الأردنية، لكن المخطوطات صارت بالتتالي تظهر في السوق، مما أوحى بوجود مغائر كثيرة في خربة قمران، فبُدئ بالتنقيبات في الموقع آنذاك تحت إشراف مدرسة الآثار الفرنسية (المدرسة التوراتية في القدس) ممثلة بمديرها (رولان دوفو) حيث أسفرت هذه الجهود عن اكتشاف بقية المغائر على مدار عدّة سنوات.

بعد عام ١٩٦٧ صار الموقع والمدرسة تحت سيطرة الاحتلال الذي عمل على محاولة التكتّم على هذه المخطوطات بعد أن تمّ نشر أجزاء منها على مراحل، وقد بقيت عمليات العرقلة في وجه نشر ما تبقى من المخطوطات، وتحقيق أجزاء منها، خاصة بعد أن طلبت حكومة الكيان الإسرائيلي من الناشر عدم ذكر الأردن مكاناً لهذه المخطوطات عند النشر، إضافة إلى أن الأب دوفو لم يكن يرغب في التعامل مع الحكومة الإسرائيلية وبقي يُعْلِن حتى وفاته عام ١٩٧١ عدم رضاه عما يحدث في فلسطين من ممارسات، إلا أن خطط التأخير والتشتيت هذه غلّفت المخطوطات ومحتوياتها بغلالات من السريّة وأحاطت عمل الباحثين الدوليين العاملين في تحقيقها وشرحها بهالات من القصص حول مسوغات التأخير بعضها حقيقي والبعض الآخر من نسج المتآمرين على هذا التراث الذي يكشف اسرارا كثيرة في الموروث التوراتي الرسمي، لكن على الرغم من كل هذا، شهد عام ١٩٩١ وبشكل رسمي نهاية قصة التكتم والغموض التي لم يصادف مثيل لها في تاريخ علم الآثار، عندما قررت مكتبة هنتغتون السماح للباحثين جميعاً باستخدام ميكروفيلمات مخطوطات قمران، والاطلاع عليها دون أي تحفظات أو شروط. وقد أيّدت الصحافة العالمية هذا القرار في مواجهة أحادية امتلاك الوثائق مما أجبر إدارة الآثار الإسرائيلية، في ذات العام، على رفع الحظر الذي كانت فرضته على استخدام صور الأجزاء غير المنشورة!

هذه بعض تفاصيل قصة مخطوطات البحر الميت التي طافت كل انحاء العالم بسرية قبل ان يسمح بنشرها ومن ثم بعد اكثر من ثمانية سنوات كان الحدث العربي الذي جاء متأخرا ولكن بجهود جبارة خاصة في ترجمة لجل المخطوطات المتوفرة والتي اصدرتها دار الطليعة الجديدة في ثلاثة مجلدات ضخمة كشفت فيها للمتلقي العربي كثيرا من اسباب التأخير، ونواميس الحرب على تلك المخطوطات التي هي بالفعل تشكل قنبلة لاهوتية، غير انه وقد مرّ على اصدارها سنوات منذ عام ١٩٩٩ حيث تاريخ نشر الترجمة، ولم يتم اقامة مؤتمر او ندوة او مركز ابحاث معني بتلك المخطوطات التي هي ثروة بكل بمعنى الكلمة، ضاعت منا عدة عقود وحين اطلعنا على بعضها لم نحرك ساكناً، ومثل تلك المخطوطات هناك ايضا لفائف، ونقوش، موزعة في متاحف الارض كلها تنطق بلسان ارض العروبة وهي ميراث لنا، لكنها ضائعة وما من مطالب لها أو دارس لما فيها، ولعل في قصة متاهة مخطوطات البحر الميت دليلاً ناصعاً على عمليات النهب والمصادرة وتغييب الحقائق وفق خطوات مبرمجة ومدروسة لا تخدم الا فئة محددة ومعروفة، بينما في المقابل هناك غفوة وغياب ونسيان من طرفنا لتلك الحقوق المنهوبة منا.. ولحديث المخطوطات بقية، وتكملة لا بد منها !!

---

* كاتب اردني

mefleh_aladwan@yahoo.com

المشهد الروائي العربي الحاضر

قراءة نقدية في ثلاثة أنماط من السرد الروائي

❖ ماجد السامرائي *

يشكل البحث في «اساليب السرد» في الرواية العربية حالة جاذبة لعديد الباحثين والنقاد العرب اليوم وذلك بفعل ما يوفره هذا البحث للمشتغلين فيه من رؤية للأعمال الابداعية تتعدد وتتفرع بتعدد اساليب السرد وتفرعها، ومن ثم فإن هذا البحث، بحد ذاته، بما يفرض من رؤية جديدة او يحدد من مسارات لهذه الرؤية، ينقل عديد القراءات النقدية التي تصدر اليوم عن غير ناقد الى «مناطق جديدة» من البحث تتجاوز هذه القراءات فيها حالتين في آن معاً، الحالة التي مثلتها ما يمكن ان ندعوها بالقراءات النقلية - او التي اضحت كذلك - والمستندة، أساساً، الى «اتجاهات» و«تيارات» بعضها من داخل منطقة الادب، وبعضها الآخر من خارجها. ثم الحالة التي تمثلها «القراءات الشكلانية» المغرقة في شكلانيتها، والتي غالباً ما تضع النص الذي تقرأ خارج «منطقة التكوين الفعلية له» مجردة اياه من كثير مما له من خصائص موضوعية.



صلاح فضل

من زاوية النظر هذه يأتي كتاب الناقد الدكتور صلاح فضل: «اساليب السرد في الرواية العربية» مشكلاً اضافة اخرى الى عمله النقدي الذي انتهج فيه منهجية تحليلية، وبالأخص كتابه: «اساليب الشعرية المعاصرة» الذي جعل قراءاته الموضوعاتية - النقدية فيه لعدد من الشعراء العرب المعاصرين تستجيب لأحدث النظريات النقدية. أما في هذا الكتاب فيقدم قراءته لأساليب السرد في عدد من الروايات العربية الحديثة من خلال وضع / تمثل هذه الرواية في ثلاثة انماط من اساليب السرد، هي: الاسلوب الدرامي، والأسلوب الغنائي، والأسلوب السينمائي.. وجاءت قراءته لكل محور قراءة استقصاء لما تمثله هذه الأعمال، او يتمثل فيها، من خصائص فنية بدرجة اساس.

واذا كان الكتاب لم يكتب، اصلاً، كبحث متسق يبدأ مع «القضية - الفكرة» من نقطة بذاتها ليتواصل معها وصولاً الى ما تقدم من نتائج.. وانما كتب في صورة «فصول مستقلة» عن بعضها البعض - أي انه كتب عن كل عمل منها مستقلاً عن الآخر، لا تجمع الواحد الى الآخر سوى الرؤية النقدية للناقد. الا ان كتابته، رغم ذلك، لم تفقد «خيط التواصل» فيما بينها ليس فقط بين عناصر المحور الواحد ومكوناته، بل في مجمل محاور الكتاب، فضلاً عن ان هناك ما يمكن ان يستخلصه القارئ في صيغة مؤشرات، او صورة معالم، او منحى نقدي يتمثل في اساسيات تشكل «اساليب السرد»، كما يرصدها ويعيّن مساراتها.

ينطلق الدكتور فضل في بناء رؤيته النقدية في قراءاته التي يقدمها في هذا الكتاب من كون «السرديات الحديثة» قد اسست في العقود الثلاثة الاخيرة (من القرن العشرين طبعاً، وعلى وجه التحديد) «معرفة متنامية ودقيقة بالنصوص السردية في تجلياتها المختلفة» مشكلة بذلك «نموذجاً مشجعاً لما يسمى بعلم الأدب» بما «يمهد لمقاربة علمية نصية تطبيقية..» (ص٥) ويطرح السؤال على نفسه - قبل القارئ - عما اذا كان بالمقدور «ان نستخلص من جملة المعارف التقنية في السرديات عدداً من المؤشرات الدالة يسمح لنا بإقامة تصنيف نوعي جديد يتيح لنا رصد ما يسمى *بالأساليب السردية*؟».. ليجد، من خلال قراءته، «ان هذه المحاولة، على صعوبتها، تستحق الاجتراح

والمجازفة»، فيتجه بها الى «التطبيق العملي على نصوص بعينها عبر الانتاج الروائي»، معتمداً في ذلك «تشغيل آليات القراءة والتأويل والتصنيف، ومقاربة الابداع بحس تركيبي ايضاً»، حرص فيه على الابتعاد «عن الحرفية المدرسية في تشغيل المفاهيم، محاولاً الإنصات لإيقاع النص الحميم واكتشاف خصوصيته في الوقت الذي يمسك فيه بخواصه النوعية التي تجمعه مع غيره في اسلوب واحد»، مبلوراً في قراءته هذه عدداً من الاعمال الروائية لروائيين عرب من اجيال مختلفة «بعض الملامح المميزة لثلاثة اساليب رئيسية في السرد العربي المعاصر، ترتكز على شكل التوافق بين ثلاث مجموعات ثنائية من العناصر الروائية هي الايقاع والمادة والرؤية». (ص٨)، فإذا كان ما يعنيه بالإيقاع، هنا، ناجماً «عن حركتي الزمان والمكان اساساً»، فإن «مادة الرواية» تتمثل في حجمها، «اي امتدادها الكتابي من ناحية، وطبيعة لغتها من ناحية ثانية، بينما تبرز «الرؤية» من خلال كيفية عمل الروائي وتوجيه المنظور» (ص٩)، مقدماً، في هذا المجال، «اقتراحاً بفرضية اولية بوجود ثلاثة اساليب رئيسية في السرد العربي خاصة، هي: الاسلوب الدرامي: ويسيطر فيه الايقاع بمستوياته المتعددة زمانية ومكانية منتظمة، ثم يعقبه في الاهمية المنظور، وتأتي بعده المادة». والاسلوب الغنائي الذي تجيء «الغلبة فيه للمادة المقترحة في السرد حيث تتسق اجزاؤها في نمط احادي يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها في الاهمية المنظور والايقاع». اما الاسلوب السينمائي فـ«يفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات، ويأتي بعده في الاهمية الايقاع والمادة» (ص٩-١٠) - مع ملاحظة عدم وجود «حدود فاصلة قاطعة بين هذه الاساليب، اذ تتداخل عناصرها في كثير من الاحيان، ويختلف تقدير الاهمية المهنية من قراءة نقدية الى اخرى، مما يجعل التصنيف غير مانع بالمفهوم المنطقي» (ص١٠).

فإذا ما جاء الى التطبيق وضع ضمن «الاسلوب الدرامي» روايات مثل «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ، و«الولاعة» لحنا مينة، و«خالتي صفية والدير» لبهاء طاهر. اما قراءته لها فليست واحدة، وان كانت «جمالية» بطبيعتها. فرواية نجيب محفوظ رواية سياسية، و«العلاقة بين الجمالي والسياسي معقدة الى درجة كبيرة»



(ص١٥)، في حين ان رواية حنا مينة، تأتي في قراءته لها، ضمن «منظور تحليلي تقني» (ص٢٣). اما رواية بهاء طاهر فنجده يركز في قراءته لها على «شعرية السرد الدرامي» (ص٦٤).

في ما يتعلق بالقراءة السياسية لرواية محفوظ يجد ان هذه القراءة ما إن «تقترب من الاعمال الادبية»، حتى «تهدر ابقى وانضر ما فيها» متمثلاً في «خصوصيتها الادبية» التي لا تصونها الا «القراءة الجمالية» (ص١٥)، فهي عنده القراءة النقدية الحقيقية. فإذا كانت «يوم قتل الزعيم» رواية «تتميز بطابعها السياسي الحميم» و«تدور في الزمن السياسي في ذروة احتدامه»، فإنها، كما يجدها الناقد، تأخذ من هذا الزمن «جذره الاقتصادي المباشر» متمثلاً في «الانفتاح وما نجم عنه من اهتزاز الابنية وتخلخل العلاقات الانسانية، فقدمه كزلزال يحتل صدر الرواية ويشغل عالمها بأكمله» (ص١٦)، مميزاً فيها عنصرين يستخلصهما من خلال تحليل العنوان، وهما: المفارقة، والايقاع، ليجد «ان الضفيرة التقنية المؤلفة من حول هذين العنصرين هي التي تغطي شبكة العلاقات الروائية في النص وتفسر، الى حد كبير، بنيته الدرامية وجهازه الجمالي المؤثر» (ص١٨) فالإيقاع في هذه الرواية، ليس ايقاعاً تقليدياً، وانما يتم فيه «توظيف منظور الشخصيات في مستوى متطور من تيار الوعي، بما يجعل قياس الزمن فيها شديد التعقيد، لأن قدراً كبيراً منها لا نستطيع ان نمسك بأطرافه بسهولة، حيث تتركب معظم المواقف واللحظات من منظور شخصيات أخرى في

وحدات متوازية، مما يجعل الزمن ذاته مستثمراً في عدة مستويات ترتبط بعمق بالأحداث لا بسطحها» (ص٢٠) ملاحظاً، في هذا السياق، ومؤشراً على نحو دقيق «كيفية توظيف محفوظ لتقنية تيار الوعي بطريقة متوازنة تحتفظ باستدارة الشخصيات، اي تصورها من جوانب متعددة، في نفس الوقت الذي لا تلغي فيه حسّ الزمن، بما يصب في قلب اشكالية صراع الاجيال وتقلب الابنية السياسية والاجتماعية، وتجسدها على مستوى المشاكل الشخصية المباشرة» (ص٢٧).

هذا جانب. واما الجانب الآخر فـ«يتصل بتراوح حركة الرواية بين المشهد - باعتباره النموذج الغالب عليها في الظاهر - والتباطؤ الذي يتجلى فيه نسبة عالية من الفضول نتيجة لعرض الحدث من منظور ثلاث شخصيات احياناً، دون ان يؤدي هذا الى تكرار يسوق الى فتور الاهتمام..» (ص٢٨).

اما الدلالة السياسية للرواية فيضعها في مستويين، يتمثل الأول منهما في «مادة الخطاب الروائي ذاتها»، بينما يستخلص الثاني «من جملة حركة الشخصيات ومصائرها ودلالة المواقف..» ليجد الرواية في المستويين، تحقق «تآزر المؤشرات والعناصر في اتجاه واحد يكوّن خلفية ايديولوجية (...) تتجمع في حركة متوالية ينضم بعضها الى البعض الآخر» (ص٢٨).

اما «المفارقة» فتأتي بوصفها مظهراً «من ابرز مظاهر شعرية السرد» (ص٣٢)، مشيراً بها «الى عنصر اساسي في آليات السرد الدرامي عند نجيب محفوظ» (ص٣٢)، وهو ما يجده متجلياً في أكثر من مستوى من مستويات الرواية.. فمنها: مفارقة «الحياة الاقتصادية كما تتجلى في مستواها التعبيري» - وهو ما يعكس، من زاوية اخرى، المستوى الاجتماعي الذي يقوم بمهمة التعبير عن البنية الاقتصادية. كذلك يأتي «المكان» مشكلاً عنصراً ثالثاً من عناصر هذه المفارقة.. مقيماً نظرته الى هذه «المفارقة» كونها نقيضاً للرؤية الأحادية، بينما الأدب والفن الذي يقوم على توظيف «المفارقة» يشتمل على «السطح» و«العمق»، وهو ما «يوجهنا نحو مستوى المحتوى»، وهي، في هذا «تسهم في تعدد دلالات النصوص الادبية بطريقة موضوعية بارزة» (ص٣٩).. ويجد هذا محققاً في رواية محفوظ هذه في ثلاثة مستويات:



- يتمثل الأول في اختيار الروائي لثلاث «شخصيات تتناوب السرد بهندسة محكمة وايقاع منتظم»، وان كان قد «اقام بينها تقابلاً يمثل اختلاف منظور الاجيال للظواهر الاجتماعية والسياسية، وجعل من طريقة كل شخصية في قص الحدث ذاته فرصة لإبراز هذا الاختلاف، مما يدمج الايقاع الكلي للنص في لون من المفارقة الشاملة لأبعاده» (ص٤٠).

- والثاني هو ما قدمه من نسج محكم «بين الوقائع المتصلة بالمصائر الفردية في مستواها اليومي وبين نظائرها القومية في عملية ترميز تراوح بين المباشر الآني ودلالته التاريخية المجسدة في النموذج العام، فساعدت المفارقة القائمة على المادة السياسية الساخنة من جانب، والدلالة الفنية الناجمة عن بنية الغياب المكاني والزماني من جانب آخر، على اضفاء الصبغة الجمالية المرتبطة بالأثر الباقي للنص لدى المتلقي.

- واما الثالث فهو ما قام به، واعتمده من جمع «في هذا الشكل السردي بين القص والسيرة الذاتية للشخوص، اي بين المنظور الموضوعي الناجم عن تقابل السير والمنظور الذاتي المتمثل فيها»، ويجده قد حقق «بذلك لوناً من الاتساق الشعري الدرامي العميق..» (ص٤١).

فإذا ما جاء الى «الاسلوب الغنائي»، ناظراً اليه من خلال خمس روايات، وجدناه يعيّن «البؤرة الغنائية» من خلال «بؤرة السرد» وتبيّن علاقتها بالمستويات الأخرى، محدداً اياها في اربع زوايا، تتمثل الاولى منها «في علاقتها بالحكاية المروية» التي تنقسم الى بؤرتين: داخلية (تقدمها شخصيات الرواية بحسب منظورها) وخارجية (يقوم بها الراوي). وتتحدد الزاوية الثانية «في علاقتها بمنظومتي المكان والزمان» من حيث المحدودية او الشمول. بينما تتعين الزاوية الثالثة «بالبعد السايكولوجي»، واما الرابعة «فهي تتعلق بالجانب الايديولوجي، على اعتبار ان نقطة الرصد هي التي تحدد القيمة المعطاة للمنظور، وتقدم رؤية العالم..» (ص٩٥-٩٦). ومن خلال هذا يجد رواية عبد الرحمن منيف «الآن.. هنا» تعتمد الرؤية فيها بالنسبة للحكاية «على المنظور الداخلي». اما امكنة الرؤية «فتتوزع على مدن واماكن مختلفة..» غير ان المكان المستقطب للبؤرة فيها هو السجن الذي يفرض وجوده على الأمكنة الاخرى». (ص٩٦) واذ يجد «ان العالم الذي يقدمه الراوي هو ذاته لم يتغير، ومركز الاهتمام الموضوعي هو نفسه» ايضاً، يعيد ذلك الى كون «الرواية لا تعنى بتقديم تطوير عميق لوعي الابطال بالواقع، ولا تجذير لعواطفهم بالتركيز على توقيتات المشاعر»، بل يجدُها «تهدف بغنائيتها الى تثبيت الزمن ومحو علاماته الفارقة، وتخليد لحظات العذاب والشجن حتى يتم شحنها بأكبر قدر من الطاقة الشعرية المجاوزة للزمان والمكان، والمفارقة لطبيعة تطور الوعي بهما» (ص٩٨، ٩٧).

ان الضفيرة التقنية المؤلفة من حول هذين العنصرين هي التي تغطي شبكة العلاقات الروائية في النص وتفسر، الى حد كبير، بنيته الدرامية وجهازه الجمالي المؤثر

ويجد «الطابع الغنائي» بارزاً بشدة في رواية الطاهر وطار «تجربة في العشق» في ما يتخلل النسيج السردي فيها من «خيوط تطريزية شعرية»، اي «من المادة الثقافية الغفل المطرزة على حوافي النص»، والتي «تنتمي الى الوعي الراصد للبطل» (ص١٣٩).

اما اذا جاء الى رواية اميل حبيبي «ريا بنت الغول»، وجد فيها رواية «تشير منذ العنوان الى استثارة المكامن الاسطورية، وتنشيط الفانتازيا الخرافية»، الا انها «تقدم - على العكس من ذلك - تسجيلاً بالغ الدقة والتوثيق للتاريخ الفلسطيني الحقيقي من باطنه لا من ظاهره فحسب».. فالكاتب يحرص فيها «على تسجيل الزمن الحقيقي لا الخرافي». غير ان الناقد، مع ذلك، لا يرى فيها «رواية تاريخية»، بل يجدها «تستحق عن جدارة لقب الرواية الجغرافية»، لأن أكبر جهد منتظم يقوم به الكاتب تخييلياً يعمد فيه الى احياء ذاكرة المكان واعتصار تحولاته واستقصاء جمالياته» (ص١٧٦)، ملاحظاً في الوقت ذاته «ان كتابة اميل حبيبي المكتنزة بالاشارات الثقافية والبيانات الجغرافية واللغوية تستدعي جهداً من القارئ للتغلب على ثقل مادتها»، وهذا ما يدعوه لأن يرى انه «بدون هذا التعاطف لا ينشط لمتابعتها» (ص١٨١).

اما في «الاسلوب السينمائي» من اساليب السرد هذه التي اعتمدها في قراءته النقدية للرواية، فيتناول روايتين، احداهما لإبراهيم اصلان، والثانية لصنع الله ابراهيم.. ممهداً لذلك بالكلام على ما افادته السينما من تقنيات جمالية مستمدة من الفنون الاخرى السابقة عليها، بما جعل رصيدها «الفني والجمالي، على جدّته اشد رهافة وتركيباً وعمقاً في الزمن» (ص١٩٣).. ليجد ابراهيم اصلان في روايته «وردية ليل» كاتباً «يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده، يوظفها باقتدار ووعي..» (ص١٩٥) وخصوصاً «في ترجمة فضاء الزمن الى الوان واشكال وامكنة متتابعة» وذلك من خلال «مشاهدها التفصيلية». (ص٢١٠).

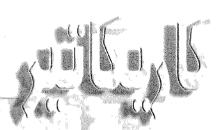
وفي السياق ذاته تأتي رواية صنع الله ابراهيم: «ذات» معتمدة ما يسمى «الرواية من الخارج» التي «ترتكز على توظيف الباصرة»، فضلاً عن ان التصميم الفني للرواية يعتمد «تقنية الكولاج والتعرية»، بما يجعل منها رواية تعتمد ما هو سينمائي بالمفهوم التسجيلي، لا بالمفهوم التكويني.

من خلال هذا المنهج في القراءة والرؤية للاعمال التي تناولها، يقدم الدكتور صلاح فضل عملاً نقدياً آخر يضاف الى اعماله النقدية الجادة.. والأهم انه يقدم اكثر من مقترح فني في قراءة العمل الروائي قراءة نقدية تجعله اكثر غنى في عين القارئ.

---

* ناقد من العراق

الكتاب: اساليب السرد في الرواية العربية
المولف: د. صلاح فضل
الناشر: دار المدى - دمشق - ٢٣١ صفحة.



بريشة : ناصر الجعفري

الدراما التلفزيونية العربية

عادي
و اتوماتيك
الاخراج

سيناريو
فل
اوبشن

دولار
ريال
درهم
يورو

شركات انتاج

جمهور
لا يكل ولا يمل

عارضات نصوص (ممثلات)

www.caricadonya.com

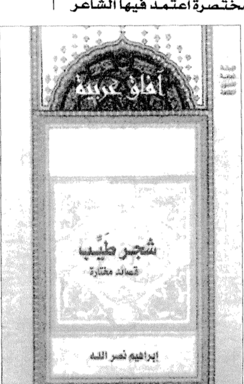
«قصائد» لإبراهيم نصر الله

أُنطولوجيا اللعب الجاد في كتابة الحكمة

* مصطفى الكيلاني*

لعبة المرايا

تستوقفنا «قصائد» لابراهيم نصر الله(١)، وهي نصوص شعرية مختصرة اعتمد فيها الشاعر اختصار الكلمة وكثافة الحال بإنشاء النص - الومضة بعيداً عن مطابقة الحالات والمواقف العارضة في نصوصه المطوّلة. ان «مرايا» و«مقاعد» و«احتمالات» (قصائد) ومضات هدم ابراهيم نصر الله بها الاستعارة الشعرية المتداولة وسعى في الاثناء الى انشاء استعارة جديدة تنزاح عن مطابقة الحالات والمواقف الى ايحاء مكثف ناتج في الاساس عن الابطان، بما يمكن تسميته كتابة «المرايا»، كأن ينقضي «التعاقد» الدلالي عند البث والاستقبال خارج منظومة التداول المعتاد بضرورة الافهام المسبق في اتجاه والفهم الجاهز في الاتجاه الآخر.



فلا كشف ولا الماح ولا تورية عدا ذلك اللا - وضوح المتعمّد بدافع الرغبة في اداء الملفوظ الجمالي الشعري دون غاية مسبقة او كتابة «التداعيات»، قريباً من انشاء «الهذيان» الذي قد يراد به كتابة النص لصاحبه قبل كتابة الشاعر لنصه بدءاً بإثارة السؤال:

«الرجل الذي يحدق بي
هنالك في المرآة
الرجل الذي يلوّح لي مبتهجاً
في طريقي الى حبيبته
ما الذي سيحل بي
حينما يختفي»(٢)

وهنا يتطلع الأنا الى «ذاته» في مرآة ذاته بإبطان خاص يحول الرؤية من سطح الانكشاف الى رؤيا الكتابة بآنية لحظة الكتابة ذاتها، كأن يزدوج الضمير المتكلّم الواصف للرؤية / الرؤيا، فيضحي «انا - انت»، بلغة مارتن بورر (Martin Bürer) (٣).

واذا الرائي مرئي والمرئي راء. غير ان التواصل بينهما مشروط بالانفصال ممثلاً في المسافة الفارقة بين «الوجه» و«الوجه في المرآة». وكأننا نستقرئ منذ البدء حالاً من «الفصام» الخافت الدفين الذي يقضي تردد الذات بين الموقف ونقيضه، بين «بهجة» معلنة مشهدية، بدلالة المرآة وبين شقاء دفين يطفو على السطح لحظة البوح بموصوف الحال(٤).

وكأننا بهذا الازدواج في تركيب الصورة نشهد بُعدين للشخصية الواحدة: الانفتاح بدلالة الماضي يستعاد في الحاضر ويستمر بقاؤه، والانطواء الذي هو دلالة حادثة، وهي الاقرب الى الاستمرار في البقاء عكس «الوجه» الطالع في المرآة.

إن الرؤية / الرؤيا المرآوية محاولة لرد الصدع، ولكنها محاولة قد تفضي الى الفشل بمزيد اتّساع الهوة بين ماضي الشخصية وحاضرها.

وتستمر لعبة المرايا في «فائض» بوصف التباعد بين ماضي الشخصية وحاضرها، بين «الصورة» في الاطار و«الصورة» خارج الاطار بحال من الفصام المعلن هذه المرة:

«خارج صورتي التي في الإطار
اتجوّل
لم ازل بعد على قيد الحياة»(٥)

الا ان «الوجه» في المرآة يُمثّل، هنا، علامة الانحباس، الموت، تقريباً عكس «الأنا» الذي يعلن استمراره في البقاء خارج «الصورة». فنشهد بذلك تقليباً لحال واحدة، هي «الحال الفصامية» التي اشرنا اليها، كأن تتخذ الذات لها صفتي الواصف والموصوف.

ان النص الومضة في «قصائد» لإبراهيم نصر الله كشافة حال، وهو النص - الصورة الواحدة التي لها نواة محددة بالأنا الواصف والموصوف. اما حواف النواة فهي التي تتحدد بالمرآة، مجال المرئي، وبالعين، مجال الرائي، بعلاقة ذهاب واياب، تأثر وتأثير حد التداخل الذي لا ينفي تكرار حال الفصام:

«المرآة ماجت...
المرآة حملت صورتي

تستمر لعبة المرايا في «فائض» بوصف التباعد بين ماضي الشخصية وحاضرها، بين «الصورة» في الاطار و«الصورة» خارج الاطار بحال من الفصام المعلن هذه المرة

المرآة ارتفعت خفية
المرآة افتقدتني
لكنها
لم تبحث عني هنالك اسفل الجدار»(٦).

فتتكرر حال الفصام ضمن الحدث الواحد المتكرر بالمرآة والرؤية / الرؤيا وبالمعنى الطيفي الماثل في المرآة وانحباس هذا المعنى خارج مداره.

واذا «ارتباك» و«ملامح» و«غرباء» و«وحدة ١» و«ذاكرة» و«قلق» و«وحدة ٢» و«أمومة» و«شغب» و«توق» و«مخاوف» و«وحدة ٣» تقليبات شتى لفعل واحد، هو النظر عبر مرآة / مرايا الذات قصد بلوغ معرفة ما لهذه الذات. الا ان الارتباك وتداخل السمات وغياب الوجه او تفسّخ ملامحه وغرابة هذا الوجه عند الانكشاف معان متكررة بسياقات مختلفة:

«المرآة التي اربكتني
المرآة التي لم ار فيها صورتي
مرآتي
أتكون نسيتني؟»(٧)

واذا بنية النص الشعري المتكررة اقتصاد لغوي وحدث واحد هو الرؤية / الرؤيا، وحدث نقيض يتمثل في استحالة الرؤية / الرؤيا بغياب الوجه نتيجة التباعد الزمني بين ماض تقضّى وحاضر يحدث.

ولئن حدثت الرؤية / الرؤيا فهي مبتورة او سرعان ما تنقطع بتفسخ الملامح أو انتفاء النظر لتعتم المرآة:

«ملامح قاسية
جرّحت المرآة»(٨)

كذا المرآة / المرايا صور شتى لوضعية الكائن. فهي الشاهدة على الغربة (غرباء) وهي «المرآة الهرمة» العاجزة عن الكشف أو العابثة إذ «لا ترى من الحفل غير سيقان الصبايا» (وحدة ١)، وهي المرآة الفاقدة للذاكرة تنسى حكاياتها ولا تتذكرها الا فجأة «كلما هممنا بمغادرة البيت» (ذاكرة)، وهي عين المرآة القلقة تخشى على نفسها من الشيخوخة (قلق) وهي علامة نرجسية المرآة وعزلتها (وحدة ٢)، وهي رمز الأمومة او قلب الام الحنون (امومة)، وهي مكمن سر الفتاة (شغب)، وهي التطلع إلى الحب (توق)، وهي ظلال الماضي واطيافه برمزية الخزانة والأم وعديد صور الماضي (مخاوف)، وهي الشاهدة على آخر اللحظات في عمر الكائن (وحدة ٣).

واذا المرآة / المرايا لعبة الكائن في الوجود، كأن ينظر الى ذاته من خلالها او هي مرادف الذات بفعل الإبطان.

كما المرآة / المرايا مرادف نواة الذات الأولى عند بدء تكوّن الشخصية (المرحلة المرآوية) والشاهدة، بفعل الابطان، على مختلف مراحل الكيان والماثلة في عمر الكائن الى آخر نبض:

«الغريب الوحيد
في غرفته الوحيدة
في المدينة الغريبة
قبل وصول الموت

«قصائد» إبراهيم نصر الله

توسّط مراياه التي ادّخرها
ومات
كما لو أنّ العائلة كلها حوله»(٩)

٢- لعبة المقاعد

يتغير سياق الإبطان من «المرآة» الى «المقعد» بتأمل هذا الاخير واستقراء مختلف دلالاته الحادثة والممكنة.

واذا استثنينا «شغب» و«احزان» و«حنين اسود» و«الكراسي» فإن نصوص «مقاعد» مختصرة هي الاخرى كنصوص «مرايا»، اذ اعتمد فيها ابراهيم نصر الله كتابة النص الشعري - الومضة.

ولئن نزع في «مرايا» الى رؤية الابطان فإنه حريص في «مقاعد» على كتابة الحكمة:

«المقاعد اضلاعنا الهارية
لتطل على مشهد البحر عند الغروب
يومُنا المرّ..
عزلتنا
جراة الحزن خلف ابتسامتنا
وخروجٌ الى الناس.. يعني الهروب
المقاعد ارجلنا الذائبة

في تراب الحدائق بعد الحروب»(١٠)

الا انها حكمة لا تخلو من ابطان بفعل الذات الرائية المسكونة بالقلق نتيجة الإنتظار. فالمقاعد هي الشاهدة صمتاً على سيرورة الزمن الى انقضاء العمر، وهي الشاهدة ايضاً على تعاقب الفصول والغياب بالنسيان المحض:

«المقاعد لا تتذكر شيئاً
ولكنها جلست - مثلنا - ههنا.. تستريح
لتحصي اوراق هذا الخريف..
الخريف الفسيح
كلما وصل العدّ للأربعين
اتت من جميع الجهات..
وراحت تناكفه وتخربطها الريح
المقاعد لا تتذكر شيئاً
ولكنها جلست تستريح»(١١)

إن ما تشهده المقاعد لا يتحول الى كلام نتيجة النسيان المحض، ولحاجة الوجود ذاته الى هذا النسيان كي يتجدد. وبهذا المنظور تصبح «المقاعد» شبيهة بـ«المرايا»، اذ تعكس صور الوجود المختلفة دون الاقتدار على اعادة صياغتها بالكلام. لذلك يلتجئ النص الشعري الى اللغة للاستعاضة بها على الصمت فيتمثل الزمن المنقضي في حياة الكائن - الفرد: «كلما وصل العدد للاربعين - اتت من جميع الجهات»، وفي حياة البشرية جمعاء..

كذا يتكرر معنى الحضور، النسيان، الصمت في نصوص «مقاعد» الا ان حكمة الجماد هنا تتخذ لها عديد المواقف والدلالات، كـ«الاستراحة» التي قد تعني الموت، و«الغربة» (غرباء)، والجمود (مكيدة) والوجود السريالي (اقامة)، والقطيعة (فراق)، والانقطاع (موت)، ورفض «الكلام الثقيل» (تحذير)، والتضليل (خدعة)، و«وهم الحقيقة» (شغب)، والسكْر (احزان)، ورعب السؤال (حنين اسود)، والاطلال (نهاية ٢)، والمآسي (الكراسي).

فتعكس «المقاعد»، بفعل الابطان ايضاً، وجودات شتى دون الاقتدار على النطق بها والشهادة الكلامية عليها لولا الكائن ينظر من خلالها ليرسم مشاهد مختلفة لسيرورة الزمن والانقضاء الحادث والمؤجل:

«بعد ان يخرج الناس من يومها
وفضاء الحديقة
- وفي الوهم وهم يُسمّى الحقيقة
ستصحوا المقاعد
تستلّ ارجلها اليابسة
من شحوب الممرات تحت القمر
وتبدأ فصلاً طويلاً من اللهو
يوقظ في العتم ذعر الشجر (...)
ويمتدّ ليل
يمتدّ ليل
وعند الصباح تعود المقاعد هارية لهدوء الحجر
: خطر.. خطر
ويرى طائر وهو يعلو بعيدا
بباب الحديقة بعض البشر».(١٢)

واذا حكمة المقاعد تمثل في اعتمادها مرجعاً للرؤية / الرؤيا ايضاً، لرصد حركة الزمن وتتبع لحظات الوجود بما يشبه الاستدارة، كتعاقب الليالي والنهارات واختلاف الوجوه التي تظهر وتختفي في عالم الحديقة.

وكما تحضر المرايا في البيوت وعديد الأماكن الأخرى تنتشر المقاعد لتشهد بصمت على مختلف الوضعيات والمواقف(١٣).

٣- لعبة الاحتمالات

يعتمد ابراهيم نصر الله النص - الومضة في ممارسة لعبة الاحتمالات من «قصائد»، كأن تستمرّ كتابة الابطان باستقراء «مرايا» المعاني الكبرى في الوجود: الصمت والتراب والنار والماء والحبّ والبحر والسفر والاحتجاب.

وان الواصل بين هذه النصوص - الومضات جملة واحدة: «ربما كان..» تنفتح على احتمالات ثمانية مرقّمة للتدليل على تتابُعها، وفي ذلك ترجيح للمعنى المحتمل:

«ربما كان للصمت السنةٌ
تتدفق فينا
وتنشرنا كالغسيل البهيّ
تُسمّى العنب»(١٤)

هو التفكير بدءاً في الصمت، وفي كلام الصمت تحديداً، ذلك الماوراء الذي يجعل اللغة قادرة على مراجعة ذاتها

لتوسيع افق الدلالة فيها والاستعداد الدائم لتحيين إمكانها التعبيريّ بجديد الاستعارة، وهو التفكير ثانياً في التراب:

«ربما كان هذا التراب المحاصر...

في لحمنا.. افقاً مرمرياً

دعته الطيور كثيراً

ولكنه لم يجب»(١٥)،

كأنّ يعود الشاعر بحكمة التراب الى اصل الكائن، الى واقع الجسد، حبيس جاذبية الأرض رغم انفتاحه على أرحب الافاق، وهو التفكير ثالثاً في النار:

«ربما كان للنار حزن قديم

يُسمى الرماد

يعذّبها بانطفاءاتنا

ثم يتركها

هكذا...

تنتحب»(١٦)،

بدلالة الطاقة المحكومة بالانقضاء وان نزعت الى التجدد، وهو التفكير رابعاً في الماء، باعتباره وجهاً آخر للطاقة والحياة:

«ربما كان للماء توق الى النار

فاخترع الموج

قد يصبح الموج

يوماً.. لَهب»(١٧)،

اذ لا اختلاف، بمفهوم الطاقة، بين الماء والنار لأنهما يعودان إلى أصل واحد، وهو التفكير خامساً في الحبّ:

«ربما كان للحبّ قامته

في براءة أجسادنا

واختلاط الفصول وأعضائنا

وظلال

تشدّ لنا اذننا

ثم تحنو.. وتحنو

وتُدعى العتب»(١٨)،

كأن يحيل على الرغبة وإرادة الحياة بمفهوم الطاقة الروحية المتجددة ومعنى السعادة في حياة الكائن، وهو التفكير سادساً في البحر:

«ربما كان للبحر حلم بأن يسكن البحر

أو قربه

هكذا.. مثلنا

هكذا ويحب»(١٩)،

كأنّ يتعالق البحر والحبّ بمفهوم الطاقة المشتركة ذاتها، وهو التفكير سابعاً في السفر:

«ربما كان في خطونا سفر نحو اسرارنا

من قديم

ولكننا لم نصلها

لأنّ الطريق تعبْ!!»(٢٠)،

اذ الحكمة سفر خاص يراد به مقاربة الأسرار الكامنة في الذات البشرية، وهو الالتجاء أخيراً الى الاحتجاب بتوخي الصمت، بدء الحكمة ومنتهاها:

«ربما كنت ادرك كل الحكاية

لكنني.. كي احب الحكاية اكثر

ها انني احتجب»(٢١).

٤- أنطولوجيا اللعب الجاد في كتابة النص الشعري - الومضة

ان «قصائد» لإبراهيم نصر الله تجريب خاص يُراد به كتابة النص الشعري - الومضة بأسلوب التنويع المستمد اساساً من انطولوجيا اللعب الجاد باللغة ولغة الصمت، وبالاختصار وكثافة الايحاء، مروراً من «المرايا» الى «المقاعد» ومن «المقاعد» الى «الاحتمالات»، بتخطيط مسبق لاختيار العناوين - الثيمات، وبالعفوية الكاتبة داخل منظومة تلك العناوين.

واذا اللعب ابرز سمات هذه الكتابة، كأن يعتمد ابراهيم نصر الله الوسائل التعبيرية التالية:

أ- الاختصار الدال بتصيّد اللحظة وتحويلها الى نص شعري مكثف له نواته الخاصة ونسيجه العلامي وبنيته الدلالية المنفتحة على ممكن التأويل.

ب- تقليب المشاهد والحالات بنظام توزيعي يحول الرؤية الى رؤى والجملة الشعرية الى جمل والوضعية الواحدة الى وضعيات والاحتمال الى احتمالات ضمن تمثل حِكمي وجودي يُقر تموقعاً خاصاً للذات وانتماء مخصوصاً للعالم.

ج- انشاء النص - الصورة، وهو بمثابة الصورة الواحدة وان توالدت في الداخل، وذلك بتوظيف الاستعارة السردية، وتحديداً الوصف الشبيه بالتقنية الحكائية، رغم انزياحه عن ظاهر الحدث الى حدث الحال.

فتتعالق في الكتابة الشعرية لإبراهيم نصر الله، بناء على السالف، ثقافة السرد وتجربة الفنون، والرسم منها على وجه الخصوص، وتوهج الحال ورغبة انشاء الحكمة بمحاولة التفرد والاختلاف.

* ناقد من تونس

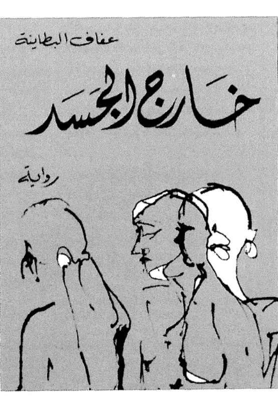
الهوامش

(١) ابراهيم نصر الله، الأعمال الشعرية، لبنان - الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.
(٢) السابق، ص٦٣٩.
(٣) Martin Bürer, "Je et tu", France: Aubier, 1969.
(٤) لاحظنا هذا الشقاء في مجمل أعمال ابراهيم نصر الله التي حرصنا على قراءتها والبحث فيها.
(٥) السابق.
(٦) السابق.
(٧) السابق، ص٦٤٠.
(٨) السابق.
(٩) السابق، ص٦٤٣.
(١٠) السابق، ص٦٤٤.
(١١) السابق.
(١٢) السابق، ص٦٤٨.
(١٣) انظر مختلف دلالات الكرسي في «الكراسي»، السابق، ص٦٥١.
(١٤) السابق، ص٦٥٢.
(١٥) السابق.
(١٦) السابق.
(١٧) السابق، ص٦٥٣.
(١٨) السابق.
(١٩) السابق.
(٢٠) السابق، ص٦٥٤.
(٢١) السابق.

تسريد الجسد واستيعاء الذات والعالم

❖ نبيل سليمان *

عرف اشتغال الرواية العربية على وعي الذات والعالم منعرجات شتى، بدا الجسد فيها نصاً سردياً بامتياز. فمع رواية شكيب الجابري (نهم- ١٩٣٧)- التي غيّبها الجهل بها والاحتفاء النقدي برواية توفيق الحكيم (عصفور من الشرق- ١٩٣٨) بدأ المنعرج الأول وطال حتى أشارت رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال- ١٩٦٧) إلى منعرج جديد، دون أن يعني ذلك انتفاء فعل عنصر أو أكثر من منعرج سابق فيما تلا. فالسيرية والرحلة لا زالتا الاختيار السردي الأثير، بخلاف تذكير الذات وتأنيث الآخر. وبالمقابل لم يعد اللقاء بالآخر في موطنه فقط، بل بات يجري أيضاً في موطن الذات. والآخر لم يعد فرنسياً أو انجليزياً وحسب. وقد تخلق كل ذلك في هيئات جديدة مما ابتدعت الرواية العربية، ومما حملت من وعي واستيعاء، عبرَ مورانها خلال العقود الأربعة الأخيرة(١).



لمتابعة آخر ما قدمت الرواية العربية من ذلك، تعكف هذه الدراسة على روايتي صنع الله إبراهيم (أمريكانلي)(٢) وعفاف البطاينة (خارج الجسد)(٣). ومما يتعلل به هذا الاختيار:

❖ زمن صدور الروايتين.

❖ الإصغاء لصوت الكاتبة مقابل صوت الكاتب، بعد ما تواتر من اشتغالها على وعي الذات والعالم منذ المنعرج الثاني لهذا الاشتغال (حميدة نعنع- سميرة المانع- حنان الشيخ- غادة السمان..).

❖ تَوزُّع الروايتين بين كاتبة من الجيل الشاب الجديد في روايتها الأولى، وكاتب من جيل الستينيات في القرن الماضي، وما يؤشر ذلك عليه من مآل تجربة وانطلاق تجربة في آن. أما بقية ما يتعلل به هذا الاختيار فسيأتي في سياق الدراسة، وبخاصة فيما ستنتهي إليه.

١- أمريكانلي:

سبق لرواية صنع الله إبراهيم (نجمة أغسطس- ١٩٧٤) أن جددت في الاشتغال الروائي على وعي الذات والعالم، سواء بنوعية الآخر- الروسي- أم باختيار لقائه في موطن الذات- موقع تشييد السد العالي في مصر.. وقد تابع صنع الله ابراهيم في (أمريكانلي) التجريبية التي وسمت (نجمة أغسطس) كما وسمت تجربته الروائية بعامة. وإذا كان الآخر قد جاء في (أمريكانلي) أمريكياً- وهو ما أخذ يتواتر في الرواية العربية- فقد جاء لقاء هذا الآخر في موطنه: سان فرانسيسكو ونيويورك من الولايات المتحدة الأمريكية، دون نسيان ابتداء اللقاء في القاهرة، كما سنرى. كما عادت (أمريكانلي) بقوة إلى السبيل المعهود: السيرية والرحلة. فالراوي الدكتور شكري- وهو الشخصية المحورية- أستاذ زائر في المركز الجامعي الذي أسسه الأمير العربي جاسم في سان فرانسيسكو. وموضوع الحلقة الدراسية التي يقودها الدكتور شكري هو

التاريخ الشخصي المعاصر. والموضوع بالتالي هو فسحة الراوي لاستعراض سيرته على طلبته. أما سير الشخصيات الأخرى فيرتهن حضورها بما تتطلبه السيرة الأساس. وقد وازت الرواية بين ذلك وبين سيرة الراوي في شهوره الأمريكية، مثلما وازت في البناء بين متن وهامش، على نحو يذكّر بلعبة رواية (حبّي) لرجاء عالم، وهو ما مهّد له آخرون كإلياس فركوح في روايته (قامات الزبد). أما المتن في رواية (أمريكانلي) فقد أفرد للرحلة وللسيرية، بينما جاء الهامش. وكما يليق بالدراسات الأكاديمية. إضاءات لما يحيل عليه المتن من أحداث شخصية ومن مراجع ومصادر ومؤلفين وشخصيات عامة وأحداث عامة. وقد طُبع كل ذلك بطابع البحث الأكاديمي الذي يصارع السردية طوال الرواية، فيغلبها مرة وتغلبه مرة إلى أن يتكلل له النصر. ولئن كان هذا البناء يثنّي الطبقات السردية، فقد ثلّثها ما جاء في المتن بحرف أسود كاسترجاع يناوش إحدى المهمات التي نهض بها الهامش، أو كمونولوج يعلّق على مسرودة ما من الحاضر.

منذ البداية يذكّر الراوي بالإنسان الأكاديمي الذي تحدث عنه بيير بورديو. ومنذ البداية تنادي الرواية تذويت الكتابة من حيث ارتباطه بتمرير التجارب والمواقف من خلال الذات. بيد أن هذه الذات في (أمريكانلي) لا تواجه ولا ترتج وهي تصرّف التجارب والمواقف، وإن كانت تعبر بلغتها ورؤيتها. وإذا كان ذلك يطبع بقوة الحاضر (الأمريكي) وباختلاف ما عن الماضي (المصري)، فإن تذويت الكتابة بدا تصريفاً لتكاثر الخطابات الجوفاء أو الممتلئة، ولتخمة التحليلات المفهومية، ولسيادة اللغة الآمرة المتسلطة(٤) كما سنرى.

تسريد الماضي من شرفة الحاضر الأمريكية:

للحظة الاستعادة ومكانها فعل ما في الاستعادة، وبه يتعلق نقاؤها وتشكيلها مرة بعد مرة. وربما كان الدكتور شكري أنموذجاً لذلك. فهذا الستيني إنما يعود إلى ماضيه الأسري والعاطفي والجنسي والثقافي والسياسي... في محاضرات شفوية على مجموعة من الشبان والشابات الذين يلتقيهم لأول مرة. ولا يبدو أن الجرأة تنقصه في ذلك، وبخاصة كلما تعلق الأمر بالجسد، بالأحرى: بالبعد الجنسي من الجسد. وهنا يشتغل تسريد الجسد فيما يسترجع الراوي منذ الطفولة، حيث يروي بصبصة ابن العاشرة على ابنة السبعة عشر عاماً، فيرى ما يجود به السياج من جسدها، حتى إذا تنبهت أمها له وغطت السياج صار يكتفي بالقطاع الأعلى من جسد بنت الجيران. لكن شهوة البحث العميقة لدى الطفل. كما يسمّي الشيخ شكري البصبصة. تقوده إلى الشوارع متطلعاً إلى الأعلى، فلا يظفر إلا بلمحة لركبتين متباعدتين. وفي مراهقته بدأ شكري يكون أرشيفه من صور مجلات السينما. وقد تصدرت الأرشيف الممثلة اليهودية كاميليا، التي اشتهرت بلقب (ذات الفم الدافئ). كما ازدان الأرشيف بجين راسل . الملقبة بصاحبة الصدر الأعظم. وبسواهما ممن لم تسعف صورهن بالوصل بين أسفل الصدر وأعلى الركبتين، حتى وقع المراهق على مجلة فيها صور لعاريات قبل اغتصابهن وذبحهن في مذبحة دير ياسين التي قادها مناحيم بيجن: "أخيراً تجلى لي الجسد الأنثوي في تمامه. وحدث الارتباط في رأسي الصغير، لا بين الجنس والقتل، وإنما بين البحث عن المرأة والبحث في التاريخ". ويروي شكري أن ذلك المراهق الذي كانه، أغرم في المدرسة بتلميذ معه "له شفتين جميلتين. شفتان جميلتان: ن. طالما سعيت إلى تقبيلهما دون فائدة". ويعقب (الشيخ) شكري بأن ذلك طبيعي في النمو الجنسي للإنسان، إذ يتجه أولاً إلى جنسه، ثم تتدخل ظروف في تكوينه الجسدي والنفسي والبيئي لتحدد هويته الجنسية في مستقبل أيامه. ومهما يكن، فمن هذه البذرة ستتوالى مواسم الجنس الناقص أو غير الطبيعي في رواية (أمريكانلي) مذكّرة بمواسم مماثلة في روايات صنع الله إبراهيم. ويبدأ ذلك في (أمريكانلي) عام ١٩٦٧ بعلاقة شكري بنبيلة المثقفة المتحررة التي تظل صامتة أغلب الوقت وهو يتحدث عن نفسه ومشروعاته وقراءاته، تماماً كما بدا طوال شهوره الأمريكية بعد أكثر من ثلاثة عقود، كما تعيّن الحاضر (الأمريكي) إشارات شتّى إلى القصف الأمريكي للسودان والعراق وأفغانستان.

في مشهد بديع يسترجعه شكري في متن الرواية، تتلامح المقارنة في شقة نبيلة بين رفضها لمحاولاته الجنسية، وبين قطتها الحبيسة التي لا تختلط بالذكور لأنها لا تريدهم كما تشرح نبيلة. ويتقد تصوير المقارنة باطراد رفض نبيلة مع هجمات القطة على الغرفة المغلقة على صاحبتها مع الرجل الغريب. ولن تكون جمالات أكثر طبيعية من نبيلة حين يلتقيها شكري بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣، وهو يحضّر للدكتوراه فبدت له بعد غياب ستة عشر عاماً "جسد مفرود ومتين". وكما أخذته نبيلة إلى شقتها، تأخذه جمالات إلى شقتها، وفي مخدعها تبادره وثدياها المنتفخان يتدليان، ولكن "أرهقت أحاسيسي لألتقط مكامن لذتها مصمماً على إمتاعها وعلى أن أحفر اسمي في جسدها وذاكرتها". وإثر هذا اللقاء الذي يمتعه بالسيطرة على جسدها، تسافر، بالأحرى تختفي من عالمه.

بعد نيل شكري للدكتوراه يستذكر نجلاء التي ألفته بجسدها الفارع وتركيزها على التفوق. وإذ دعته إلى منزلها. كالعادة. كانت المبادرة لها إذ أعطته "ظهرها البهيّ". ويلي ما هو أكبر إعلاناً عن الجنس غير الطبيعي حين يستذكر الخادمة العشرينية التي تنظف له المكتبة، فيأتيها بخلاف. وحين تئن قائلة "عيب يابا أنا بنتك" يتراجع. ويبدو أن العنّة أصابت الفحل، فيقصد الطبيب النفسي الذي يعلل حالته: "ربما كان ولعك بالغزو الجنسي نابعاً من رغبة في مقاومة الموت، أو بحثاً عن امرأة مثالية لا وجود لها في الواقع، أو محاولة لنفي ميول مثلية كامنة، أو للإمساك بالاتحاد مع الأم". ولا ينسى الطبيب أن يذكر التقدم في السن وأزمة منتصف العمر.

من عهد أبكر يستعيد شكري إخفاقه في التجربة الجنسية الأولى مع عاهرة، وغرامه برسم وجه حتشبسوت منذ المراهقة حتى كتابته بحثاً عنها في الجامعة، إذ غدا ممسوساً بها كما يُصوّر في واحدة من أكبر لحظات الرواية تألقاً. ومن الجامعة أيضاً يستعيد شكري اللقاء الأول بأمريكية، وهو من ألف في طفولته عبارة (أمريكاني) تُطلق على أية سلعة ذات مظهر براق وسريعة التلف. ففي عام ١٩٦٠ وهو طالب في الدراسات العليا، التقى في بيت أستاذه ببربارة وأمها. وبربارة التي في مثل سنه، والمغرمة بالرسم، شقراء قصيرة ذات فم ملتو



قليلاً وأظافر عريضة لأصابع اليدين والقدمين، وذات عينين زرقاوين ورائحة عطر خفيفة: على هذا النحو من الابتداء بالوصف الجسدي التفصيلي يقدم شكري المرأة من ماضيه المصري ومن حاضره الأمريكي.

تنادي علاقة شكري ببربارة علاقة حكيم باليزابيث في رواية عبد الحكيم قاسم (محاولة للخروج . ١٩٨٠). فمن جولة سياحية في القاهرة إلى نزهة في النيل يفضي شكري لبربارة بحبه، فتسأله عما بعد، فينقطع عنها خائباً حتى تدعوه إلى السينما. ولأنه بلا خبرة، لم يستجب لها عندما ألصقت فخذها بفخذه وقربت رأسها منه في ظلام السينما. وفي الجولة السياحية التالية في الأقصر يمتلئ بمشاعر الروع والغشية نحو بربارة، بينما ينتصب العداء بينه وبين أمها الساخطة على تاريخ تحوّل إلى حجارة، والمتعالية التي تهون من مشروع السد العالي، والتي تحرص على ألا تدع شكري ينفرد بابنتها. لكن الفتاة في متحف جزيرة الفنتين تتعمد الالتصاق به بعدما تتأكد من غفلة أمها، ثم تتقدمه عجلى إلى الفندق. ويبدو له في عينيها شيء يدفعه إلى احتضانها، فيفاجئه لسانها في فمه. وإذ تتابع نظراته إلى ثدييها الصغيرين وأردافها المكتنزة، تتمنّع محذرة من أمها، وهو يقبل ثدييها مردداً "العصفوران الصغيران" كما حفظ من رواية. وما إن لمسها حتى انتهى وهي تحذره من الحمل. وقد أخفى الدكتور شكري عن طلبته أنه جمع عن الفراش ما تناثر من شعر بربارة ووضعه في ورقة وأودعها في جيب قميصه إلى القلب. أما شكري (الفتى) فقد دعا بربارة إلى شقة صديق في القاهرة، فلبت، لكنها لم تستجب لمحاولاته الجنسية، وأعلنت أنها لا تحبه، وعللت ما حدث في أسوان بالحرمان فاكتأب. ولاحظت زوجة أستاذه اكتئابه فشرحت أن بربارة لا تحب الرجال، وهي تعيش مع صديقة لها بترحيب من أمها التي تخشى أن تفقدها إن ارتبطت برجل.

تسريد الحاضر / أمريكا:

من الأبحاث المعاصرة ومن الكتب التاريخية ومن نثار الصحف والمجلات والإعلانات والمؤتمرات ومن أفلام الفيديو والسينما، تحاول الرواية تقديم الآخر الأمريكي في ماضيه وحاضره، سياسياً واجتماعياً وثقافياً واقتصادياً ودينياً وعسكرياً وحضارياً.. وعماد الرواية في ذلك هو التلخيص الذي ينأى بها عن التسريد، على الرغم مما يوشي به الراوي الملخصات في المتن من سرود يومياته. وفي أي موقع من الهامش ثمة مثال. أما في المتن فالأمثلة تتدافر بين مقتطفات من النيويورك تايمز والواشنطن بوست والتايم و... وبعض ذلك يُصاغ في قصة مقطعة كفضيحة مونيكا وكلينتون حيث يتلامح تسريد ما للجسد. كما تتدافر في المتن الأمثلة الفيلمية كفيلم (و اج ذا دوج) الذي يستنتج شكري أن عنوانه يعني "أعط الكلب عظماً بلاستيكية لإلهائه عن الطعام الحقيقي"، والكلب هنا هو الشعب الأمريكي. ومما يتصل بنظر الآخر للذات يلخص شكري فيلم (النسر الحديدي) الذي تنسف فيه مجموعة كوماندوز أمريكية محاولة إقامة مفاعل نووي عربي، وفيلم (نافي سيلز) الذي تدمر فيه مجموعة كوماندوز أمريكية مجموعة إرهابية عربية تملك صواريخ ستينجر وتهدد بها الأبرياء الآمنين.. وعلى الرغم مما يبدو في كل ذلك من رهان أكبر للرواية، فإن رهانها الأكبر يقوم على الجنس من جسد الآخر. ولهذا تجليان، أولهما أعنونه بـ (النكرات) والثاني بـ (المعارف):

آ . من (النكرات) أن يقلّب شكري في صفحات عدد من بلاي بوي وهاستلر، وأن يستعرض سواهما من المجلات الملونة المصقولة التي تعرض صوراً عارية لفتيات وشبان في أوضاع مماثلة. ومن النكرات أيضاً هذا الغمر:

❖ شكري ينتقي من حامل البطاقات البريدية صورة لفتاتين عاريتين تخطوان نحو بوابة الجامعة.

❖ إعلان عن قطة ضائعة تقتعد فيه فخذين متناسقين ومشدودين ويوحيان بأنهما لشابة مستلقية فوق فراشها وقد تدلى طرف غلالة خفيفة فوق منفرجها، لكأن صاحبتها تعمدت إخفاء وجهها، وشكري يتساءل: "لماذا لم تفعل المثل بفخذيها وتكتفي بصورة القطة وحدها؟"

❖ في الجامعة: فتاة دقيقة الحجم ذات ملامح آسيوية ترتدي بلوزة رقيقة كشفت عن صدر صغير بلا سوتيان وبدت حلمتاها منتفختين. ويلي هذا الوصف بالحرف الأسود تساؤل شكري عن هذا الانتفاخ: "من الحرارة والعيون أم من احتكاكهما المستمر بالقماش؟".

❖ في معهد التاريخ المقارن: السكرتيرة أربعينية سوداء ضخمة.

❖ منظفة البيت سوداء ضخمة.

❖ في مقهى مع ماهر لبيب المصري الذي تجنس أمريكياً ومدير المركز الذي استضاف الدكتور شكري: يجلسان إلى جوار سوداء فارعة مددت ساقيها فوق مقعد أمامها وأبرزت صدراً عفياً. والجلسة أيضاً في مواجهة فتاة بيضاء طويلة ترتدي جوبة قصيرة مشقوقة من الجانب. الوجه عادي ليس فيه ما يلفت بعكس الساقين اللتين يصفهما شكري: "كانتا ممتلئتين في غير ترهل ومنسابتين في تناسق وقد لوحتهما الشمس". ويتساءل بالحرف الأسود: "أهناك بعض الترهل في أعلى الفخذين أم ما زالا مشدودين ومتماسكين؟". وحين تبتسم فتاة شقراء لماهر، يتابعها. شكري من الخلف وهي تشتري "فانسحب ثوبها حتى أعلى الفخذين، وتبدت استدارتهما رائعة أقرب إلى تمثال من المرمر"، فشعر كأن عرضها موجه لهما، فقال ماهر لابد أنها كول جيرل (مومس).

❖ من نافذة القاعة التي يحاضر فيها شكري: "وسقط بصري على كتفين عاريين لفتاة بيضاء حمراء الشعر. كانت ترتدي صديرية رمادية يملؤها ثديان تفيلان يبدو أعلاهما، وبنطلوناً ضيقاً أبيض اللون ضغط على جسد ممتلئ رخص، ذلك الذي يوصف بأنه بلا عظام". ويلاحظ شكري أن ثوراً شاباً قد تبع الفتاة في ملابس رياضية ورأس حليق.

في هذا التجلي للرهان الأكبر على الجنس من جسد الآخر تأتي أيضاً المعلومات غير المسرّدة كحديث ماهر عن اكتشاف حلقة دعارة من الطالبات في جامعة هارفارد، وأجر الواحدة ٣٠٠ في، أو كحديث ماهر أيضاً عن البغاء المحرم قانونياً، لكنه يمارس في خدمات الاسكورت حيث تقوم المرافقة لمن ترافق بالساونا والمساج والزيارة في المنزل.. كما تأتي في هذا التجلي الرسائل الإلكترونية التي ترسلها مواقع البورنو إلى شكري، وأفلام البورنو التي يستأجرها . ومنها واحد عن سحاقيتين . وزيارته لحانوت البورنو الذي امتلأت واجهته بالمعروضات

البلاستيكية والمطاطية.. وأخيراً وليس آخراً، يأتي دور الصحافة هنا أيضاً عبر متابعة شكري للديلي كاليفورنيان، فمرة يلخص من الجريدة محاضرة حول الفانتازيات الجنسية السادومازوكية، ومنها التقمص، وباعتبارها إن مورست على الوجه الصحيح(؟) نموذجاً للسلامة العقلية والجسدية والتواصل المفتوح. ومرة أخرى، وفي عدد آخر من الديلي كاليفورنيان يسرّد شكري في مقطعات مثل مقطعات مونيكا وكلينتون أخبار شاب حائر في هويته الجنسية، ويعد بحثاً عن الهويات الجنسية البديلة في أمريكا المعاصرة، وينتهي مثلياً.

ب ـ في التجلي الثاني (المعارف) توالي الرواية أسلوبها في التجلي السابق (النكرات) من حيث وصف الجسد والثياب من منظور شهوي، ومن حيث التركيز على الجنس غير الطبيعي. أما التسريد فيأتي حضوره هنا أكبر، لأن الشخصية تتعين (معرفة)، ويكون له صلة ما بالحاضر الأمريكي للراوي. ومما ينتأ هنا منذ البداية (عقدة) شكري بين الشقراوات والسود، والتي تدفع أحياناً بشبهة الكمون العنصري في شخصيته:

❖ تلك هي مسز شادويك: بيضاء قصيرة القامة ورمادية الشعر، تعمل في المركز الذي استضاف شكري، وترسم تحذيراتها له من فضاء الآخر ما يضاعف رعب الصورة التي رسمتها له المعلومات والتلخيصات غير المسردة: لا تدع أغراباً إلى منزلك / تأكد من إغلاق الأبواب والنوافذ / لا تترك أشياء ثمينة في سيارتك / كن يقظاً / لا تترك مفتاحك فوق موائد المطاعم ولا تتباه به / لا تبرز كميات كبيرة من النقود / لا تمش بعد العاشرة ليلاً.. وتسأله شادويك عما إذا كان يريد مرافقة بوليسية بالأجرة. وحين يلتقيها شكري في منتزه البوابة الذهبية تحدثه عن ماضيها الثوري، وعن دورها في لجنة مناصرة العراق، وتتولى عبء تسريد المزيد من المعلومات والأرقام عن أمريكا.

❖ وتلك هي الشقراء جيني التي تكرر على شكري وصايا شادويك، وتسأله عما إن كان يعجبه الشعر الأشقر فيقول: جداً، فتقول: أنا متأكدة!

❖ وتلك هي شريكة الدكتور شكري في المكتب: إستر الإسرائيلية المعارضة لحكومتها، والمتخصصة في تاريخ الشرق الأوسط، والمتزوجة من اسرائيلي ذي أصل عربي. وبالطبع: استر شقراء، وشكري يتساءل عما إن كان شعرها مصبوغاً، ويعجب بذراعيها في المكتب كما تتعلق نظراته بعريهما في المطعم.

❖ ومن طالبات شكري تلك هي الإيطالية روزيتا: متوسطة الطول وذات رقبة منتفخة قليلاً ووجنتين جذابتين وشعر أسود ناعم وقصير. وشكري يتأمل ذات درس خديها الناعمين ويشعر أنها مختلفة عما رآه منها، لكأنها أخذت حماماً للتو!

❖ ومن الطالبات أيضاً الشرق آسيوية ميجان التي أحضرت للدكتور شكري الطابعة، ووقعت عيناه وهي تركّبها على شق جانبي في جوبتها يبدأ من أعلى الفخذ. وقد حضرت ميجان إلى بيته مع صديقها هوجو البورتوريكي، كما اجتمعوا للاحتفال بعيد الشكر في بيت دوريس، وجلست ميجان بجانب أستاذها ووضعت ساقاً فوق ساق، فقاوم رغبته في لمس فخذيها المكشوفين.

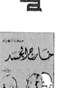
❖ أما الطالبة التي ستشغل موقعاً أكبر حتى تكاد تكون لها (سرديتها) المتمركزة حول جسدها، فهي شرلي. وفي السردية أن عيني الأستاذ تتعلقان بشفتي طالبته التي تحب الرقص الشرقي وتقتني بزة له، على العكس من أستاذها المصري الذي يمقت هزّ البطن، وينظّر لتلميذته في تشييء الجسد، كأن يقول: "تغطية الجسم أو تعريته لدواع مذهبية أو تجارية تحوله إلى شيء". ولشرلي صديق يغار عليها وتغار عليه ولا

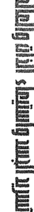
يفيض فيتز باحتفال حي كاسترو بيوم الحرية المثلية، ثم يشرع باستمالة شكري الذي يقول: "احتفظت بعيني في مستوى عينيه الزرقاوين وقلبي يدق من الخوف. وعرفت في هذه اللحظة ما تشعر به الفريسة أمام الصياد"!

تمارس الجنس إلا معه، وتستمتع حتى لو لم يحدث لها الأورجازم. أما شكري فلا ينسى تحذير ماهر له من إقامة علاقة مع طالبة قد تنتهي إلى اتهامه بالتحرش الجنسي، لذلك يخشى العلاقة مع شرلي، لكنه سيعانقها في مكتبه، ويقبلها في منزله فتقبل عليه، فلا يستجيب. وفي منزله أيضاً، من بعد، تبادره مرتبكة، فهي لا تحب الضوء ولا تسمح لصديقها بالاقتراب منها إلا في الظلام. وفي أوج الحالة مع شكري يلجمه الخوف فجأة وينأى. وقد أعدت شرلي بإشرافه بحثاً عن تغير المعايير الأخلاقية الخاصة بالنشاط الجنسي في الولايات المتحدة بين الستينيات والتسعينيات من القرن الماضي، انطلاقاً من موقف المجتمع من علاقات الرؤساء الحميمة. وفي بحثها تعزز شرلي ما تقدم من صورة أمريكا إذ تدرس إشكال السلوك الجنسي وبخاصة الجنس الفموي، وعوامل انتشاره. ومما تروي شرلي أن ١٢,١ مليون امرأة بالغة قد اغتصبت في الولايات المتحدة عام ١٩٩٣.

لا يتعلق أمر (المعارف) فقط بزميلات وطالبات شكري من غير العربيات فهذا (فيتز) يقود شكري في جولة حيث يعبران بحوانيت للأجهزة الجنسية التعويضية، ويحاضر فيتز على ذلك (القادم من الأدغال) - كما يعبر شكري - في الترانسفستايت / الرجل ذي الثديين الحقيقيين بفعل حقنه بهرمونات الأنوثة (استروجين وبريما رين وبروفيرا). كما يشرح فيتز لشكري الحمام الذهبي أو الإس إم، ويحدثه عن تجربته بالبونداج - بعد عودته من الحرب في فيتنام. والمتعة التي غمرته رغم الخوف عندما قيدته شريكته. ويتركز حديث فيتز في المثلية حين يحدق شاب في شكري، ويعلل فيتز بيع الشاب جسده للرجال بالفقر أو التعود أو حلم التمثيل في أفلام البورنو. كما يفيض فيتز باحتفال حي كاسترو بيوم الحرية المثلية، ثم يشرع باستمالة شكري الذي يقول: "احتفظت بعيني في مستوى عينيه الزرقاوين وقلبي يدق من الخوف. وعرفت في هذه اللحظة ما تشعر به الفريسة أمام الصياد"!

في هذه الذروة لتسريد الجنس غير الطبيعي يقارن شكري بين الترانسفستايت الحقيقي الذي يقطع تماماً مع ماضيه ويتخلص من أعضائه





الذكورية، وبين ما حاضر به البرديسي في مؤتمر للثقافة العربية عشية القرن الحادي والعشرين. ينظمه الأمير جاسم. إذ دعا المحاضر إلى القطع التام مع الماضي من أجل تحديث العالم العربي. فهل تشير المقارنة إلى سبيل التحديث بالقطع مع الماضي أم بإخصاء الذكورة العربية أم بتأنيث المستقبل العربي أم بمخالفة الطبيعة واختيار غير الطبيعي أو الشاذ.. أم ماذا؟

بعد هذا الانشغال البالغ فيما تقدم بجسد الآخر، لم يبق لجسد الذات سوى فسحة ضيقة يترجّع فيها صدى ما من الرواية الأولى للكاتب (تلك الرائحة). وتبدو لحظة (الحمَّام) حاسمة في هذه الفسحة لجسد الذات، حيث يتطلع شكري لأول مرة إلى صورة جسده التي عكستها المرايا المتعددة في ضوء الصباح، ويستذكر عجبه من استمناء صديق له. هو أستاذ في كلية الحقوق. أمام المرآة.

على أن فسحة لجسد الذات تتعلق بالمرأة، كما سبق بالنسبة لجسد الآخر. فشكري يقارن بين مآل المرأة المصرية إذ باتت تمشي متعثرة بملابس سابغة وتتحجب أو تتنقب، وبين ما كانت عليه في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، إذ تمشي عارية الرأس مزهوة برشاقتها وأنوثتها. ومن هذا المآل ما يصيب المرأة المصرية في أمريكا كما يصيبها من الحاضر الأمريكي أثر أكبر أو أصغر.

تلك هي الطالبة فادية التي تعد بإشراف الدكتور شكري مقارنة بين تاريخ القاهرة وتاريخ فرانسيسكو، ولها "مؤخرتها المصرية الكبيرة"، لذلك يحرص أستاذها على الابتعاد عنها بمسافة كافية كيلا يحتك بتلك المؤخرة. وتلك هي أيضاً زميلة فادية الفلسطينية ذات الوجه القمحي والعينين الخضراوين، تتعلق بها عينا شكري في حفل عيد الشكر في بيت دوريس، وهي تراقص فتى أسود، بينما يتقرى شكري قوامها المشوق في بلوزة بيضاء ضيقة وشورت قصير. وفي الحفل نفسه ينشب اشتهاء شكري لميرفت أنور رغم إعجابه بما يعد صديقها ستيف من دراسة التيارات المختلفة للأصولية الإسلامية...

هكذا يبدو تسريد الجسد في (أمريكانلي) موهناً تحت وطأة المعلومة والملخص، مهجوساً بالجنس ومحكوماً بالوصف البصري الذي يدقق في جسد المرأة ويكتفي من جسد الذكر بلمحة شاملة. وكما هو مألوف في رواية الرحلة، يُعنى تسريد الجسد في (أمريكانلي) بالغريب (غير الطبيعي. الشاذ) كتعبير عن العناية بالغريب في مجتمع الرحلة وفضائها، حيث يتذرر العالم الروائي في أحداث وأفكار وبشر وأشياء واهية التعالق، بينما يظل صاحب الرحلة على حاله، وهذه المرة كما هو مألوف في الرواية البيوغرافية. فملامح شكري لا يكاد يطرأ عليها طارئ من مصر إلى أمريكا: في موطنه كان ابن العاشرة يبصبص على بنت الجيران، وفي موطن الآخر يبصبص الستيني على ممارسة جيرانه للجنس، ليبطل الادعاء بشهوة المعرفة.

٢ ـ خارج الجسد:

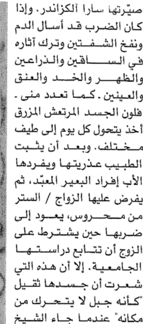
على النقيض من رواية (أمريكانلي) تكتفي رواية (خارج الجسد) من التجريبية بمقدار يتبدى بخاصة في ملاعبة الضمائر وفي تلاطم الزمن. فالساردة تتولى السرد حيناً بضمير الغائب، وسرعان ما يتولى السرد ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب، بلا امتياز للشخصية المحورية (منى) ولا لسواها، مما عدّد زوايا النظر كما عدد الأصوات، واللغات بدرجة أدنى. أما الزمن فقد جاء متلاطماً بين الحاضر الذي بلغت فيه منى الخامسة والثلاثين وعادت من لندن لتشهد وفاة أبيها، وبين الماضي الذي يترجّح بين الطفولة والمراهقة والدراسة الجامعية والزواج في موطن الذات (الأردن) والرحيل إلى لندن والإنجاب والطلاق و.. وبين حاضر أبعد (مستقبل؟) تغدو منى فيه مسز مكفيرسون ثم سارا ألكزاندر.

غير أن رواية عفاف البطاينة تبدو ماضية إلى ما هو أبعد في تجريبيتها من حيث تسريدها لجسد المرأة. وبتفاعل هذا مع ما سبق في الضمائر والزمن. ومع ما سيلي في السيرية والرحلة والفضاء وبناء الشخصية. تنادي رواية (خارج الجسد) الكتابة كامتداد للجسد المترنح وكتعبير عن الفكر المترحّل، فإذا بالكتابة ذاتها مترنحة ومترحلة، تتداخل مفاصلها ونصوصها لتبلور تداخلاً نصيّاً متميزاً، فيصير الجسد نصاً، والكتابة نقشاً على الجسد(٥).

تسريد الجسد في فضاء الذات:

لقد تقلبت منى بين ثلاثة تكوينات (قمصان): منى، مسز مكفيرسون، سارا ألكزاندر. وهي تعلن منذ البداية أن ألم النساء الثلاث هو ما شكلها وفتح جسدها على ما لم تحس به أجساد المطمئنين. وفي هذه البداية المناظرة للنهاية، تنظر منى إلى جسدها بعدما خلع قمصانه وملامحه في حضرة احتضار وموت الأب. والأب في هذه الرواية واحد من مفاتيحها الكبرى. فإذا كانت منى عائدة ملبية نداء [illegible] لوداع أبيها المريض، فبين احتضار ا[illegible] سيتولى الاسترجاع سرد المفاصل [illegible] لتكوين هذه العائدة بعد عشرين سنة [illegible] الغربة، ابتداءً من طفولتها الحرة [illegible] غياب الأب في أبو ظبي، إلى عودة [illegible] واعتقاله تلك الطفولة مثلما اعتقلها البلوغ، حيث صار الجسد الذي اعتاد الركض وتسلق الأشجار و.. جسد فتاة أدخلها أبوها في جلباب عريض، واختفى شعرها الأسود الطويل تحت الحجاب، وقيّدت حركتها وسلوكها ونظراتها. وها هي الآن ترمي الأب بالسؤال الجهير الصامت: "لماذا كان حضورك غياباً لحريتي؟ لماذا كانت أوامرك أقوى من إرادتي؟ لماذا بنيت جنتك من سجني؟". والآن إذ تفتش منى بين أجفان الأب المريض عن حب واحترام، فإنها لا تقع إلا على مواجع أزمان وعلى قلق الذكريات، والآن إذ تفكر منى بأنها لم تنظر في وجه أبيها ولم تبادله الحوار، تستعيد حلمها في مراهقتها: أن تنظر في عينيه وأن تضع يديها فوق فمه وأنفه إلى أن يموت. وتلك هي شهوة الأم والشقيقات أيضاً. لكن منى الآن تتراجع وتلثم يدي أبيها وتقبل عينيه ويغلبها الحنين إلى صوت وكلمات وأبوة ذلك الذي يغيب اسمه (أبو منصور) في الرواية، لتحل محله صفات البغيض والعاهر والكاذب الكبير. أما سرّ ذلك فهو في ضرب الجسد: ضرب الأب للأم أولاً "تتصارع أمي مع ثور تعلو حوافره جسدها" وضرب الأب لمنى أولاً وأخيراً.

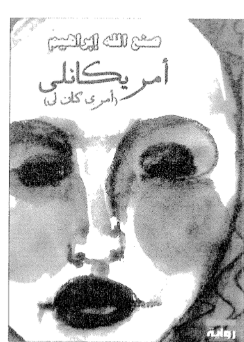
في الثامنة عشرة أحبت منى زميلها صادق، وافتضح أمرها في القرية التي تحكمها أعراف القبيلة، فجن جنون الأب: "يضرب ويصفع ويصفق ويلبط ويركل ويخبط وهي ماكثة فوق الأرض جسداً لا تعرف ذنبها". لقد خلّف الأب علامته في كسر أنف منى وبقائه معوجاً حتى أجرت العمليات الجراحية التي



صيّرتها سارا ألكزاندر. وإذا كان الضرب قد أسال الدم ونفخ الشفتين وترك آثاره في الساقين والذراعين والظهر والخد والعنق والعينين. كما تعدد منى - فلون الجسد المرتعش المزرق أخذ يتحول كل يوم إلى طيف مختلف. وبعد أن يثبت الطبيب عذريتها ويفردها الأب إفراد البعير المعبّد، ثم يفرض عليها الزواج / الستر من محروس، يعود إلى ضربها حين يشترط على الزوج أن تتابع دراستها الجامعية. إلا أن هذه التي شعرت أن جسدها ثقيل "كأنه جبل لا يتحرك من مكانه" عندما جاء الشيخ ليكتب (الكتاب)، صار الضرب يضحكها، فيجن جنون الأب الذي تستثيره القبيلة والأسرة ما عدا العم سالم. ولئن كانت منى قد لجأت بعد التأكد من عذريتها إلى الصلاة وقراءة القرآن "إلى أن أشعر بخروجي من جسدي" فقد كان عليها أن تتحمل - إلى حرق أبيها لجسدها بأعقاب السجائر - هيئة المحققين - القبيلة والأسرة الذين انتزعوا كرامة جسدها ليورثوها لعنها الوطن والمهنة والنفس.

ليس الضرب هنا فعلاً وحسب، بل هو لغة قد تكون أوجع وقعاً على الجسد والروح. إنها لغة السباب الجنسي الذي يتفجر الأب به منذ افتضحت علاقتها مع صادق فصاح بها: "ما إنت قحبة والقحبة ما بيهمها إشي" وصاح بأمها" "مش قادرة تلمّي بنتك تستنّى حتى تتجوز؟ بدها زلمة من هسّع، فتحت جريها هيك ع البلاش، منهو اللي راح يقبلها بعدما فتحها ابن الهاملة". ولسوف تعود هذه اللغة مقرونة بالضرب على لسان الزوج الثاني في لندن (سليمان)، بعدما تتعرى ازدواجيته ويرتوي من منى، فتتمنى أن يختنق وأن يكون دفنه في الغد، لكأن سيرة الأب تعاد مع الزوج الذي يربو عمره على ضعف عمرها، أي إنه أقرب إلى عمر الأب أيضاً.

كل ذلك سكن جسد منى وروحها طويلاً وعميقاً، لذلك ستشبه نفسها



بمدينة أدنبرة: "لكن نخاعي محشو بسواد وروائح قتل ودم وموت، تماماً مثل مدينة أدنبرة القديمة التي تجبر زائرها على الرجوع إلى ظلام العصور الوسطى، والوقوف أمام حضور النساء اللواتي تحكي قصصهن سحرهن وعاقبة السحر الأنثوي". وإذا كانت منى ستبرأ من ذلك الماضي بعدما أحبت ستيورت مكفيرسون وتزوجته، فهي ستلح كلما لاحت فرصة على الخروج من ذاتها إلى الذات الأنثوية بعامة. وأول ذلك يأتي في المضيّ من استعادة ضرب الأب إلى التفكر في أن دم النساء الدافئ الذي سال على أيدي ذكور عوائلهن، يختلط بدمها، فتخشى أن تشتبك عظامها بعظامهنّ وأن يكون مصيرها مثل مصيرهن. غير أن الذات الفردية لمنى ستفارق أيضاً الذات الأنثوية للنساء، سواء بتجسّد هذه الذات في النساء بعامة أم بتجسّدها في شخصيات الأم والجدة والأخت وأم الزوج محروس.

فحين أخذت نساء القرية بتهيئة العروس منى للعريس محروس، أحست أنها تدخل عالماً آخر، والنساء يقتلن فيها الطفولة والصبا، فلعنت جسدها الذي لم يذق إلا الألم والإهانة، بينما كانت تراقب العيون التي تغتصبها وكأن لا أجساد لصاحباتها. وقد عدّت العروس العرس موعداً لدفنها، ابتدأت تهيئتها له قبل ثلاثة أيام بنزع الشعر عن جسدها: "عرتني عمتي من ثيابي ووضعت في فمي فوطة لتمتص صراخي ورفضي وهي تنزع عني جسدي". ولم يعد الجسد إلى صاحبته إلا حين أغلقت على نفسها باب الحمّام وارتمت فوق البلاط، فابتلع الجسد برودة البلاط، وربما برودة الأرض والكون. وهنا التمعت واحدة من لحظات منى الحاسمة: أنكرت جسدها الذي تعرفه في الجسد الذي هيأته النساء لوليمة الذكورة، وأقسمت ألا يلمسه رجل لا تشتهيه، وألا تخضع لمنطق الذكور والتاريخ والقوانين والعقود، كما عاهدت جسدها على ألا تحله إلا لفرد "يوقع عليه، لا على الورق، ويوقع جسدي عليه" لا على وثيقة نجاة".

بهذا النظر للجسد، وبهذه اللغة، ترسم منى الآن تلك اللحظة الحاسمة من الماضي، مثلما ترسم لحظات حاسمة أخرى للتعرف على جسدها. ففي أولى تلك اللحظات، حين تفتحت المراهقة فيها وعشقت صادق، عاجلتها الفضيحة وعاجلها الضرب "فخسرت جسدي وإرادتي وقراري وحركتي، ودخلت في دوائر الخوف والهزال". لقد سلبها الأب والقبيلة والأسرة كل شيء، وما تركوا لها إلا الرغبة في الموت، حتى إذا سعت إليه منعوها عنه. وهنا تبدو لحظة المراهقة بامتياز لحظة حداد بما يعنيه ذلك من رغبة الجسد العارمة في المروق على الصورة التي يريدها الأب له، وبما يعنيه ذلك أيضاً في القرار النفسي المتذبذب بقتل هذه الصورة(٦).

تعبر منى عن اللحظة التالية لتعرفها على جسدها تحت الضرب بقولها: "اتخذت غريزتي قرارها ضد التمادي في الإذعان والمسايرة، واستنكرت عليّ تنكري لذاتي". ولذلك واجهت الضرب بالضحك، وانتزعت متابعة الدراسة مقابل القبول بمحروس. وحين اشترى العريس لها ثياباً جديدة شعرت أنها تولد من جديد "وأن لي جسداً لا تخفيه أمتار الجلباب. اكتشفت أن جسدي جميل. حين وضعت خطاً أسود حول عيني، والمسكارة وملمع الشفاه، أحسست أني أنظر إلى وجه جميل لا يشوهه إلا الأنف المائل في وسطه". فهل هذا هو القناع الذي تقنّع المرأة به جسدها الميت، فتحييه؟ ولكن منى لم تبعث جسدها وحسب، بل أماتت جسد الرجل / محروس. فقد طلبت الطلاق قبل ليلة الدخلة، وظل جسدها عصياً عليه حتى

تسريد الجسد واستلاب الذات والعالم



جعلته يحسّ أنه أحقر من أن تقبل به، ولا يرى شيئاً إذ ينظر إلى جسده في المرآة.

حين تطلع المرآة للناظر بجسد غريب ليس جسده، يشرع بتدمير جسده لعله يدمر الصورة المنكرة. وهذا ما كان لمحروس الذي تعطرت عروسه ليلة الدخلة بالبنزين وطلت وجهها بالسواد وأمعنت في رفضها له فحاول اغتصابها. وقد سردت الرواية بألمعية هذه (المعركة) جولة بعد جولة طوال سنة مما تعده منى تبذيراً للذكورة والأنوثة. ففي الجولة / الليلة الأولى انهار جسد العروس أمام جبروت جثة العريس الضخمة، وأصابتها رائحة جسدها بالدوار، لكنها لم تدع العريس يبلغ مرامه. وفي لحظة الاستعادة (الآن) تذكر منى أنها أحست في الجولة الأولى باجتماع ذكور العالم حول جسدها، ينتهكون خصوصيته وقدسيته ويأكلونها لحماً بارداً. وبانتهاء الجولة راحت تغسل جسدها المبتذل وتفركه كأنها تحاول التخلص من بعض طبقاته.

في بضع ساعات. تستذكر منى. اغتصبت ثلاث مرات. كانت تهدأ كلما بدا أن محروس ينصاع فيسكن جسدها ويسترخي. وكلما عاود المحاولة تردعه منى وأمه تصرخ به فيذوي وينهال على العروس ضرباً. وليلة / جولة بعد ليلة وجولة كان "يحاول قطف أنوثتي فأجتث ذكورته" حتى توقف عن الاغتصاب، وتبدل سلوكه، وتخلى الذكر الذي كان يقطر ذكورة عن عنفه وغلظته وحقوقه، فأخذ جسدها يستشعر دفء جسده عن بعد، ثم أخذ احتكاك جسدها بجسده يثير رغبتها حتى بادلته لذة اكتشاف جسدها وجسده. لكن محروس الذي يشد رأسه عضوه، يخفق ويُتبع نكسة الجسد بجلد الذات، مما جعله يتبع أمه في طريق الخرافة، فعادت منى ترفض (المربوط) حتى سيقت إلى الشيخ الذي انهال عليها بالضرب كي يخرج منها الجن الذي يتلبسها.

بمحاولة الانتحار كانت مواجهة منى هذه المرة. وما إن انتزعها أبوها من المستشفى حتى انهال عليها بالضرب، فاستضافها محروس الذي رضي بالطلاق. وإذا كانت من بعد قد تابعت الدراسة الجامعية وراحت تكتشف هذا العالم، فقد ظل ضرب الأب يلاحقها، لكنها أخذت تتحدى الضرب، وبذلك أخذت تكتشف أباها من جديد كما أخذ هو يكتشفها.

> **لم تغفل الرواية جسد محروس وجسد سليمان (من جسد الذات) فهي لا تغفل جسد الآخر (ستيورت)، وهو ما تتولاه الساردة كما يتولى سرده صاحب هذا الجسد أو ذاك.**

من اللجوء إلى بيت العم سالم. السجين السياسي السابق الذي يبدو وحده نقيضاً للأب ولذكور الأسرة والقبيلة. إلى عودة المطلقة إلى بيت أبيها، كان قرار منى قد قرّ على ألا تكون مثل باقي النساء والرجال، على ان تكون مختلفة. كانت تشعر أنها امرأة لم تكتمل بعد "امرأة بحاجة إلى نحت وتشكيل وصقل وفرصة وحرية وكثير من الحب وكثير من القوة وكثير من الابتعاد عنهم". وفي سبيلها الجديد واجهت في الجامعة الأستاذ الذي يقايضها على النجاح بجسدها، وواجهت ضرب أبيها. كسر يدها. بالشكوى للشرطة، وعادت إلى الإقامة عند عمها، وواصلت الدراسة بتفوق، إلى أن تجمعها صديقة بسليمان الذي يريدها زوجة، ولا يهمه ماضيها، ويدرك أن تعرجات جسدها تفصح عن توقها إلى متعة الجسد وانفكاك الممنوع.

تسريد الجسد في فضاء الآخر:

بالزواج من سليمان والرحيل إلى حيث يعمل ويقيم في لندن، يبدو كأن الرواية قد أنهت جزءاً وبدأت جزءاً. وسليمان الذي تزوّج وطلّق يتلازم لديه الجنس برائحة الوسكي منذ كان في الخامسة والعشرين. وإذا كان الكأس يبدو لمنى عدواً يقوم بينهما، فنداء جسدها كان أقوى، وقد عرّفه سليمان قبل الزواج على المداعبة واللمس والتوق لقبلاته ولمسات أصابعه.

في الليلة الأولى /الدخلة يظل سليمان يثير منى حتى تسمي أعضاءهما الجنسية. وسوف يمضي سليمان أبعد لتقوم الإشارة إلى عقد جنسية وإلى جنس غير طبيعي، ولكن ليس إلى الحد الذي يمكن مقارنته بما جاء في رواية (أمريكانلي). ففي لندن تنزع منى الحجاب والجلباب، وتلبي طلب سليمان باللغو بالألفاظ الجنسية وبتقييد يديها أو قدميها وتغطية عينيها وكل ما يجعل متعة الجسدين أكبر، كما يقول هذا الذي يراقب بالمنظار جارين يمارسان الجنس في شقة مقابلة، كأنه شكري في (أمريكانلي) سوى أن الأخير بلا منظار.

عند الخروج من مطار هيثرو إلى لندن أرعش المجهول منى، ورأت نفسها تسير بين أجساد مجهولة وسليمان يمسك بيدها كأنها طفلة تحتاج من يرشدها، ويسرع بها "إلى شقة مجهولة في بناية مجهول في شارع مجهول في مدينة مجهولة ومع مستقبل مجهول". وفيما عاشت في لندن كانت تقضي أغلب الوقت في الشقة شبه عارية، تمتع سليمان كيفما أرادها وحيثما أرادها، والمدينة ترفض أن تكشف لها أقنعتها. حتى إذا انتقل سليمان إلى اسكتلندة وأخذ يغيب طويلاً، صار الجنس روتينياً، وهي تنهض بأعباء المنزل، إلى أن يتحول سليمان إلى واحد من عائلتها، فتهمل البيت وينشب الشجار، ويدفع بها الحال الجديد إلى المسجد حيث تلتقي النساء من الجالية العربية، وإلى دار الأرقم حيث تنسج الصداقة مع أم منار الفلسطينية اللبنانية. وبينما يتذمر سليمان من خروجها إلى أن يهجر سريرها، تتعلم قيادة السيارة وتحصل على عمل في مدرسة عربية، فتتفجر شتائم سليمان كشتائم الأب، وينهال على منى بالضرب حين تعلن حملها وترفض الإجهاض. وبطلب منه تفقد عملها في المدرسة.

ما إن تلد منى حتى يختفي سليمان، والممرضة تهوّن عليها ما طرأ على جسدها بفعل الحمل والولادة. وسرعان ما تأتي لحظة حاسمة أخرى في حياة منى فيما يترجّع صدى كلمات الاخصائية النفسية التي تعالج كآبتها: "الجزء الأكبر من مشكلتك أنك لا تعرفين ما تريدين" و"مشكلتك نابعة من نفسك". أما اللحظة الحاسمة فكانت بالتحاق منى بدورة لمن يفكرون بمشروع خاص، وبإعجاب

المحاضر ورجل الأعمال ستيورت مكفيرسون بالمشروع الذي يشغل منى: إنتاج الأطعمة الشرق أوسطية وتوزيعها. وبمتابعة أسبوعية من ستيورت تتغلب منى على مشاق البداية، ويكبر المشروع، ولا تعود إلى الشجار مع سليمان الذي عاد بعد قطيعة ثلاث سنوات. إلا أن الهدأة مع سليمان لا تطول، فتسعى منى إلى الافتراق، وليس الطلاق، فتحذرها أم منار كما تحضها إيلين الإنكليزية على إنقاذ زوجها وهي التي لم تتوقف عن إصلاح علاقتها بصديقها الذي كان (يخونها). وفي الآن نفسه كانت مهمة ستيورت بالإشراف على مشروع منى قد انتهت، لكنها تطلب استمراره بصفة غير رسمية، وتنجز مشروع المخبز وهي تدفن علاقتها مع سليمان "خلاصاً من جسد عفن يصر على الالتصاق بجسدي". ويتوج ذلك بانتقالها إلى منزل صغير بينما النساء العربيات يحذرنها من ألا يكون وراءها جدار اسمه رجل، مثلهن مثل هواتف أمها وأسرتها، بينما تحرضها جارتها كارول على الطلاق، ولا تصدق أن منى غير راغبة في علاقة مع رجل.

في هذه الفترة تتساءل منى عما إن كانت بحاجة إلى كارول لتواجه نفسها وتتوقف عن التظاهر بالمناعة ضد الرجل وضد الحب. وفي هذه الفترة صارت منى تخشى أن تكشف عيون أخرى ما تحاوله كبته، بينما يمضّها لقاء رجل تميل إليه خوفاً من اضطرارها لمواجهة سليمان بطلب الطلاق. وفي هذه الفترة التي غدت سنوات من سكون الأحاسيس وبرودة السرير باتت تتشكك في أن ابنها آدم ونجاحها في العمل يعوضانها عن الإحساس بالجسد، حتى إذا شاهدت متعانقين تساءلت عن متعة لقاء شفة بشفة ونفَس بنفَس ويد بيد ونظرة بنظرة وصدر بصدر.

على أهبة الخروج من هذا التيبس الجسدي حد الموت تقول منى: "رفرفة أجنحة تنتشر في دمي وبطني وصدري وخيالي حين أحاول جاهدة تخيل نفسي في حالة حب أو عشق". وفي هذا المفصل الحاسم تحضر كارول وزوجها مارك وطفلاها كيتي ووليام صديقي ابنها آدم كعائلة لمنى. وتغدو كارول بخاصة صديقتها التي تستطيع تعرية أفكارها أمامها، بينما يسعى ستيورت إلى إخراجها من دائرة العمل والأمومة وهي تتجنبه. لكن عينيها تغدوان رويداً كعيني كارول، تعريان عطشها ورغبتها وهي تصدهما عن ستيورت، ولا تحتمل الفوضى التي يحدثها احتكاك كتفيها بكتفيه وأطراف أصابعه. فإذا أمسكت يدها بيده "أضرم اشتباكهما فوضى حواسي. أوقفت الفوضى خطواتي وجففت حلقي وأنفاسي". وإذا ابتعد الجسد عن الجسد ظلت الأصابع موصولة بالأصابع بينما تثقل فوضى يقظة الرغبة جسدها.

كما لم تغفل الرواية جسد محروس وجسد سليمان (من جسد الذات) فهي لا تغفل جسد الآخر (ستيورت)، وهو ما تتولاه الساردة كما يتولى سرده صاحب هذا الجسد أو ذاك. فستيوارت يحضن منى بعطش رجل لم يحضن امرأة منذ سنوات، ويحاول تخيل عطشها ومقارنته بعطشه فيفشل، بينما تنجح تعرجات جسدها في التعبير. لكن هذه (الناجحة) تخاطب عاشقها ومعشوقها: "نحن مختلفان وستبقى دائماً غريباً بالنسبة إليّ مهما تقاربنا"، لكأنها تردد القول المأثور: الشرق شرق والغرب غرب. غير أن هذه الإطلاقية، وبفضل الآخر، لن تدوم طويلاً. فبعدما كان لمنى من انكسار الطفولة، فانكسار المراهقة والحب (صادق)، فانكسار الزواج (محروس ثم سليمان)، وبعدما كان انكسار صورة الأب والأم والأسرة والقبيلة، بل والأستاذ في الجامعة، أخذت الذات تنبثق من ذاتها، أخذ الجسد يشكل جسده، وذلك بولادة منى لآدم وبالأمومة. هذا أولاً، وأولاً

على إيقاع القرن الحادي والعشرين جاءت محاولة روايتي صنع الله إبراهيم وعفاف البطاينة في تسريد الجسد، حيث يتقلب وعي واستيعاء الذات والعالم بين الانفتاح والانغلاق، بين التماهي مع الآخر ونبذه

وأخيراً أخذت الذات تنبثق بفعل الآخر، أخذ جسد الآخر يشكل جسد الذات عبر سنوات منى وستيورت من العمل والميل الصامت ومقاومة الذات القديمة والجسد القديم. وبالتوازي مع هذا يمرض سليمان وتعوده منى. وبعد الشفاء يحضر هادئاً ويحاول أن يقوم بدور الأب معترفاً بتقصيره. وبإنجاز الطلاق تنقلب العلاقة المدمرة إلى صداقة، لكأن سيرة الطلاق من محروس تعاد بصيغة أخرى.

لقد جاءت قيامة جسد منى الجديد عندما جمعها بيتها بستيورت أول مرة، فلم تحتمل وهن جسدها، وبدت رغباته تتحول إلى ألم، شأن جسد ستيورت وهو يحاصره، كما تقدر. وبعد انتقاله إلى بيتها تعرف من أن متعة الحب ليست متعة السرير ولا متعة الجنس، بل توق الحياة. وبعدما "تدفق ماء أحدنا في تربة الآخر" يُدخل الآخر منى إلى عالم الكتب والقراءة، ففي مكتبته ترجمة للقرآن وألف ليلة وكتاب جبران: النبي، كما يليق بالمستشرق. وليكتمل الفعل الثقافي يُبهظ الرواية تلخيص مطول لفيلم (بريف هارب) الذي يعرض جزءاً من تاريخ مقاومة الاسكتلنديين للانجليز، مذكراً بالملخصات المبهظة في رواية (أمريكانلي). وسيتكرر هذا الإبهاظ كلما التفتت الرواية عن الفرد إلى الجماعة، عن الذات الفردية (منى) إلى الذات الأنثوية بعامة. ويبدأ ذلك بغياب ستيورت، مما تحسبه منى فراراً، فتصف الرجل بالكاذب الماهر. لكن ستيورت يتعلل بالحاجة إلى وقت أطول للتفكير في العلاقة، بعدما قرأ في الصحف نبأ قتل شاب باكستاني لأخته وطفلها رغم اختفائها سنوات، وذلك عقاباً على زواجها من مسيحي انجليزي.

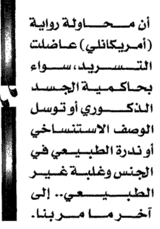
إذا كان ستيورت خائفاً على منى فهي التي قتلت مرات، لم ينجها إلا قتلها للخوف. غير أن الخوف يدهم في غياب ستيورت في عمل في الولايات المتحدة، إذ يتسلل مسلح إلى الصالة الرياضية في مدرسة آدم ويقتل معلمتين وستة عشر طفلاً بينهم ويليام ابن كارول. وسيكون ستيورت بعد عودته بلسم ما خلفت الجريمة على آدم الجريح وعلى أمه. وسيقرأ ستيورت في جريدة مقالاً لكاتبة عن قتل النساء في تركيا، ويصدع منى بسؤاله عما تفعله العربيات والمسلمات ضد هذه الجرائم، مقارناً بين إيقاظ

تسريد الجسد واستيعاء الذات والعالم



جريمة المدرسة للمجتمع وحفزها له على نقد ممارساته وتغييرها (اقتناء وبيع الأسلحة) وبين إحساس الأغلبية في تركيا وغيرها بالفخر إزاء الجرائم ضد الأنوثة (عنوان المقال). وبينما يرى ستيورت أن منى تشارك بصمتها في الجريمة، ترى أن هذا لا يعفيه وسواه ممن يعرفون بوجود هذه الجرائم، ولا يفعلون شيئاً. ومن هنا، وعلى نحو يذكّر بدور الصحافة في رواية (أمريكانلي) تبدأ منى بالإطلاع على تاريخ الجرائم، وتنقل مقالة في ثلاث صفحات لكاتب باكستاني ضد القتل في أنحاء العالم.

في هذا الموقع من الرواية تعود إلى بدايتها: عودة منى إلى قريتها بعد اتصال أمها وشقيقتها، وهو الاتصال الذي فجّر تساؤلها: "هل تكفينا ذاكرة الوجوه والماضي لتبقيني ابنة أمي ولتبقيها أمي؟ أيكفيني وسناء طفولة مسروقة لتبقينا أختين؟". فمنى في لحظة العودة تنجز بتر الماضي. الأسرة وهي تتردد في الموافقة على الزواج من ستيورت على طريق قيام أسرتها الجديدة: آدم موجود (الابن والحاضر) وستيورت قادم زوجاً. وعلى هذه الطريق تأتي قراءة منى لما بات عليه فضاء الذات: "هنا يقتلون الحرية والطفولة والحركة والابتسامة والفرح. يقتلون لعب الإنسان ويتركون له جسده يتحرك نصف مائل نحو الجمود. يُحرَمون من حقوق الإنسان، يُحرَمون من حقوق الطفل..". وقد قدمت منى باحثة عن أمل، لكن عصور الظلام تطول كلما ازداد احتكاكها بالناس، لذلك تنغلق على ذاتها، وتقف في المسافة الفاصلة بين القول واستحالته. وإذا كانت تصلح في دار أبيها ما تخرّب، وتنبئ المحتضر بعيشها مع ستيورت، فعطب الذات لا يوفّر حتى العم سالم الذي يسعى للهجرة إلى الولايات المتحدة، ويسأل منى عوناً إن لحق بها إلى بريطانيا، فتبدل هاتفها حين تعود كيلا يمكنه الاتصال بها. وبعد عودتها تعيش مع الزوج الثالث الذي يرغب بطفل في بيت ريفي: تدثر ستيورت بصلواتها ويدثرها بفيض رحمته حين يقترب الجسد من الجسد، ويسكنها نوره وهو يكتب "آية الجسد" ويغمضان أعينهما على "رائحة الجسد"، بعدما كانت تمضّها "ضوضاء الجسد" وهي منفصمة إلى شخصية تعيش مع آدم وستيورت وأخرى ضائعة.


أن محاولة رواية (أمريكانلي) عاضلت التسريد، سواء بحاكمية الجسد الذكوري أو توسل الوصف الاستنساخي أو ندرة الطبيعي في الجنس وغلبة غير الطبيعي.. إلى آخر ما مر بنا.

يلحق العم سالم بمنى بعدما هداه إليها سليمان. وإذ يعلم بأمر ستيورت ينفجر بلغة الأب الميت وسليمان قبل الطلاق: "نسيت إنّك عربية ومسلمة وبنت عيلة؟ ماشية على حلة شعرك بتزني وبتحبلي ولا على بالك؟" ويطلب إجهاض حملها من ستيورت وطلاقه، ثم يتجادل وستيورت حولها: "كلاهما يتحدث عني من منظوره الخاص. منظور شرقي وآخر غربي يتواجهان. شعرت أني لا امرأة، وأني مجرد موضوع نقاش. أقف على الحدود الفاصلة بين الشرق والغرب، أو الحدود التي لا تنتمي إلى الشرق ولا إلى الغرب. تضيع هويتي فلا أجد نفسي هنا أو هناك، ولا أعرف إن كنت منى ابنة أخي هذا أو مسز مكفيرسون شريكة حياة ذاك. تضيع لغتي فلا أعرف إن كنت قادرة على استخدام لغتين أو أني ضائعة بين لغتين. عمي الذي حماني في الماضي يهدد حاضري ومستقبلي وسعادتي، وستيورت الذي شاركني حاضري ومستقبلي يهدد ماضيّ". وإذا كانت تطلب من الرجلين الصمت "خلوني لحالي" فهي أخيراً تواجه عمها "أنا وستيورت ما إلنا علاقة بالأديان".

بعد حين يلاحق مني شبح الذكر القاتل من ذويها، غسلاً للعار، فتقرر الرحيل ريثما تتمكن وأسرتها الجديدة من العيش بأمان. وهكذا تنهي أعمالها، وتودع آدم لدى سليمان، وتبدل اسمها فتصير سارا ألكزندر، وتختفي ريثما تلد ابنتها من ستيورت، ثم ترحل إلى مدينة أخرى وتجري سلسلة عمليات تجميل، حتى صارت ما اختارت وسقطت ذكريات أبيها وأسرتها وتاريخها، ولم تبق مما كانته إلا على صوتها "بقي كما كان وسيبقى ليدافع عن حقي في الحياة كما أشاء".

في نهاية تتعجل الحل السعيد، تعود سارا ألكزندر وابنتها إلى ستيورت، ويموت سليمان فيعود آدم إلى أمه التي تتابع دراستها، ثم تؤوب إلى بلدها غير خائفة، لتشارك في مؤتمر حول حقوق الإنسان، ولتتحدث عن الجرائم ضد الأنوثة، وترى عمها سالم وشقيقتها سناء - دون أن تكشف عن نفسها - يتجهان نحو الدفاع عن حقوق الإنسان. وفي هذه الخاتمة تحتشد الأرقام والمعلومات بما ينتأ عن التسريد الذي سبق أن نتأ فيه ملخص تاريخي أو مقبوس صحفي، إلا أن ذلك لم يعطل اشتغاله الحثيث والبديع الوصف على الجسد.

على إيقاع القرن الحادي والعشرين جاءت محاولة روايتي صنع الله إبراهيم وعفاف البطاينة في تسريد الجسد، حيث يتقلب وعي واستيعاء الذات والعالم بين الانفتاح والانغلاق، بين التماهي مع الآخر ونبذه، والتفاعل الندي معه، وبالتعالق مع الأمركة والإرهاب والعولمة والنسويات وتقديم الجسد وتخلخل الهويات وعصبويتها..

بيد أن محاولة رواية (أمريكانلي) عاضلت التسريد، سواء بحاكمية الجسد الذكوري أو توسل الوصف الاستنساخي أو ندرة الطبيعي في الجنس وغلبة غير الطبيعي.. إلى آخر ما مر بنا، على النقيض من محاولة رواية (خارج الجسد) حيث تخلص الوصف من الاستنساخ ليمزج الحواس ويفرّد النظر إلى الأشياء ويقدم الذات البصيرة. ولقد بدا في رواية (خارج الجسد) كم هو الجسد فضاء، وكم هي كتابة المرأة تفجير للمكبوت وهتك للشروخ وتعرية للبطركية وحفر فيها إلى أن تقوم قيامة الذات من جديد بالتفاعل الندّي مع الآخر. وبهذا وسواه مما مر بنا، وعلى الرغم من بعض العور المشترك بين الروايتين، تتقدم المحاولة الأولى لصاحبتها على محاولة الكاتب المخضرم في تسريد الجسد الطبيعي للمرأة بخاصة، وللذكر بمقدار، وفي تسريد الجسد الاجتماعي للجنسين، إن على مستوى الفن، أم على مستوى ما يضمر وما يعلن هذا الفن من رؤية للإنسان أينما كان وكيفما كان.

* روائي من سوريا







الحروب الباردة!

ظلَّ الإعلام العربي هدفاً سهلاً للنقد على مرّ العقود الخمسة الماضية التي نما فيها وترعرع حتى بلغ الذروة في عصرنا الحالي، بما هو عليه من تطور تكنولوجي وتضخم كمي.. وأمراض لا حصر لها.

ويبدو الأمر أعسر حين يتمُّ التطرّق للدور الثقافي الذي اضطلع به الإعلام العربي بالعموم؛ فليس اجتهاداً بالغ الجدية القول أن الصورة كانت باهتة وصوتها خفيضاً، وكثير منها كان يمرُّ خطفاً مثل جنازة الفقير المعدم..!

وربما، أيضاً، ليس رأياً ناشزاً القول أنّ الإعلام العربي عجز عن صياغة خطاب ثقافي، أو حتى مادة ثقافية ذات تأثير في الوجدان العربي، الجمعيّ أو الفرديّ على السواء. كما أنه فشل في تقديم نجم ثقافي عربي واحد، أو حتى تلميعه؛ فالحالات القليلة في الوطن العربي التي نالت حظاً من الشهرة والمعرفة تعاطى معها الإعلام بأثر رجعي، بعد أن نمت وشابت وفرضت حضورها في ضيافته ساعة تلفزيونية لا أكثر بين صخب الآلات الموسيقية الكهربائية، وخرير الدم..

في ظلّ هذه الصورة المبتسرة جنح المبدعون والمثقفون منذ زمن بعيد إلى الصحافة التي شهدت فتوحات شعرية، وعلى صفحاتها دارت معارك وحروب وغزوات خاطفة، وكانت في كثير من الأحيان حرب ظل للحرب الباردة!

وفيها أخذ الوهم يكبر؛ ولم يكن السجال دائماً دليل عافية، كما هو مفترض. في كثير من أحيان كان خبيثاً كمرض عضال يسري من مكان إلى آخر.. والأصعب أنه رغم كلّ خرابه في الجسد الصحفي الثقافي لم يبتر عضواً واحداً من هذا الجسد، ليظل في الغالب جسماً معطوباً رغم علامات الصحة والعافية وهو ما استدعى مزيداً من الخراب..

لقد ساهم الغالب الأعم من هذه المنابر في إشاعة الوهم الإبداعي، وفي كثير من الأحيان كان يتم تصنيعه وتسويقه وفق أغراض الأيديولوجيا أو الهوية الضيقة التي قد تصل إلى حد نسب العائلة البعيد. فباستثناء الأسماء العربية التي طارت باسمها فوق الصغائر، امتهنت منابر حياكة هالة إعلامية لمبدع دون آخر حتى لو اضطر الأمر لفتح غير قناة مواجهة ضد مبدعين آخرين، وتورّط في الحروب الصغيرة نقاد وصحافيون في تراشق المقالات والمراجعات الخفيفة التي تبطل الحق بالباطل..!

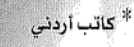
نادر رنتيسي*

وهنا تنبت في الخاطر ظاهرة أخرى وهي فتح بعض المبدعين العرب مكاتب إعلامية، غير علنية، لتسويقهم.. فالذي يعمل في الصحافة لا بدّ وأنْ يرى كيف تنسلّ من الفاكس آخر أخبار المبدع، والترجمات التي تلاحق أدبه، والسرقات التي غويت بإبداعه.. وذلك دون أن تروّس المادة الصحفية باسم كاتب. والطريف الغريب أن هذه المادة المجهولة النسب تلقى مكاناً لائقاً عند نشرها في اليوم التالي!

وربما يرى البعض في القول أنّ مبدعاً ما يزجي إصداره الجديد بخبر صحفي يدشن فيه أحكاماً نقدية، ويستقصي فتوحاته الإبداعية ليلقمها للقارئ قبل صدور الكتاب، ضرباً من الشطح أو التجني أو الإيغال في جلد الذات.. لكنّ الأمرّ من ذلك يتحقق بالنظر الخاطف إلى الكثير من المنابر الثقافية العربية التي تحمل الكثير من الطرائف التي تبكي حتى خيط الدمع الحار.. فشاعر ما يقرأ حواراً مع شاعر آخر من أولئك الذين يشكلون "فوبيا" للصف الثاني من الشعراء.. ومن جملة الأسئلة يجيب الشاعر عن حكايات عناوين دواوينه الشعرية، ويردُّ بتواضع الكبار الجميل لصاحبه حين يقول أن أجمل العناوين كانت من اختيار الناشر..

في الجمعة التالية يُحبّر الشاعر الأول مقالاً بحجم نصف صفحة، في ذات المنبر، ودون مناسبة، يُملي على القارئ حكايات عناوين كتبه.. مستغلاً الشاغر الأبيض في العديد من الصحف والذي يتمّ ملؤه وفق ميول المسؤول الثقافي في الحروب المتعددة..

تكثر التفاصيل كما تتشظى الطرق في الخراب العام.. بعد أن طمست الأتربة والمياه العادمة الطريق الأساس للإعلام، عموماً، بمهمته الإبداعية، لاصطفاء الطاقات الإبداعية وربط إنجازها الإبداعي بحركة المجتمع، والسعي لتوفير مستلزمات نموها والإفادة من إضافاتها العلمية والفنية والأدبية..

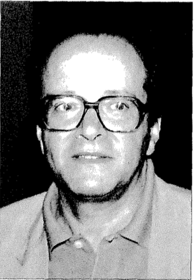


* كاتب أردني

امرأة النسيان
أسئلة في الرواية والسياسة

د. زهور كــــــرام *

يعد نص امرأة النسيان(١) للكاتب المغربي محمد برادة الصادر عن دار الفنك ٢٠٠١ من الكتابات السردية التي تطرح نقاشات ساخنة في الساحة الثقافية والسياسية بالمغرب، نظراً لكونها حملت مؤشرات واقعية، تجرأت على اختراق النص التخييلي لتبادر الى نقد المؤسسة الحزبية والسلوكات السياسية، مع محاولة انتاج ادراك جديد للتجربة السياسية المغربية، خاصة مع زمن حكومة التناوب والمستجدات في ما يخص مسألة تدبير الشأن السياسي المغربي.



كما يأتي النص في مرحلة يعرف فيها المغرب انفتاحاً على قضايا اعتبرت الى وقت قريب من نوع المسكوت عنه. وبنص «محمد برادة» يدخل التخييل المغربي زمن كسر الصمت على كثير من الملابسات التي تؤطر المؤسسة الحزبية، وذلك ليس عبر كشف الأوراق، كما تفعل بعض نماذج السيرة الذاتية، وانما من خلال تجربة الذات الكاتبة والساردة في سعيها لعقلنة ما يحدث.

ان طموح الذات الساردة في خدش استقرار الذاكرة، كان له وقع نوعي على مستوى بناء نص «امرأة النسيان» الذي يطرح أسئلة نقدية تخص علاقته بمفهوم الجنس الروائي، مجال انتمائه حسب ما ورد في الكتاب.

ونتساءل في البداية:

هل طبيعة موضوع الحكي (السياسي، الحزبي، الذاتي) هي التي فعلت في تركيبة النص؟ ام ان طبيعة العلاقة الملتبسة بين المؤلف والكاتب والسارد هي التي خلقت نصاً تخييلياً من نوع خاص؟ ام ان الرواية باعتبارها جنساً مفتوحاً على المحتمل، والممكن، على التبدلات والتحولات التاريخية - كما ذهب الى ذلك الناقد الروسي ميخائيل باختين - بإمكانها أن تعرف بدورها متغيرات في البناء والتركيب بفعل هذه التبدلات؟

بهذا، فإن «امرأة النسيان» لا تحتمل القراءة التفكيكية التجزيئية، بقدر ما تدفع بالقراءة الى التفكير دفعة واحدة في التبدلات البنائية، والتحولات ذات الطابع السياسي.

الكاتب.. السارد.. السياسي أية علاقة؟

يستدعي نص «امرأة النسيان» واجب التفكير في شرط تحققه وبنائه. قد يقول قائل ان المسألة محسوبة في اطار الثبت الصادر في إحدى عتبات الكتاب، والمؤشرة على أن الأمر يتعلق بجنس الرواية.

والواقع أن هذا المؤشر التعييني قد يساهم في الاقتراب من النص لدرجة من الدرجات، غير أن «أمرأة النسيان» تخلق ميثاقاً خاصاً بها وفق مواصفات مغايرة ليست هي المألوفة في التحديد الأجناسي للرواية. وبالتالي تصبح عملية ادراك نوع النص تستوجب البحث في كيف يتم بناؤه.

في «امرأة النسيان» يروي السارد احداثاً، ويكتب الكاتب عن تمزق الذات.

يروي السارد ذات الكاتب، ويتحكم الكاتب في مساحة السارد، ويتم الاجراءان في مستوى واحد. لا يحدث التعارض وانما يحصل الائتلاف.

جاذبية النص او ما يجعل «امرأة النسيان» انجازاً محكياً هو هذا التواجد التحفيزي لوضعي السارد والذات، في ما يخص تخييل لحظة الشرخ التي تحدث لذات الكاتب.

بين اعتقاد السارد في حكي ينتظر منه ان يكون مشبعاً بالترميز، خاضعاً للمسافة المستحقة بين الواقع وأثره داخل التخييل، وبين تحقق الحكي في شكل يفضح واقعيته، يتأسس محكي «امرأة النسيان».

ولهذا، فقصة النص لا تتأسس على احداث يجمع بينها ناظم منطقي، يطور الأحداث من اجل الوصول الى نهاية محتملة.

فالقصة رهانات ذهنية تكاد تعيش التشظي او تقترب من التلاشي، بحكم لعبة النسيان، لولا وجود الشخصية النسائية النازحة من النص السابق(٢) والتي تمنح لهذه الرهانات او التداعيات شيئاً من التنظيم الحكائي، كما تمنح للسارد فرصة تدارك مستلزمات الربط بين الاحداث والافعال.

«امرأة النسيان» قصة نص مصنوع من مواقف في وضعية يتماهى فيها الكاتب بالسارد، ولهذا جاء النص عبارة عن مقاطع تبنى من اللحظة الآنية التي تكسر رتابة الماضي الذي فعل فيه اليقين الايديولوجي، وتبدلات الحاضر الذي يشهد نزوعا نحو المفارقات.

يقول السارد - الكاتب:

«يراني محشواً وسط هذا المناخ الجديد الذي تنطق علاماته، وصوره، وملابس ناسه، وقاموسهم بما طرأ على حالهم (احوالنا) من تحولات» (ص٣١).

يكتب الكاتب وهو يفكر في ما يحدث الآن.. في ما حدث في الماضي.. يلازم عنصر التفكير عملية الحكي، وهذا ما جعل الحكي مشبعاً الى حد ما بالافكار اكثر من الوقائع، وبالمواقف اكثر من الافعال. وما الافعال الواردة في مسار الحكاية الا بدافع لحظة التفكير التي تختار من الافعال ما يزكي تمزق الذات.

وذات الكاتب تؤشر عليها عناصر تجعلها واضحة الحضور، ابتداء من الاستهلالات التي تنفتح بها المقاطع السردية لمحكي «امرأة النسيان» والتي ينتمي بعضها الى الكاتب انتاجاً وتعبيراً مثل مقطع مقتطف من نص «لعبة النسيان» (ص٤٩) او مثل التعبير التالي «أليس من حقنا ان نفعل شيئاً لاستدامة نجمة آيلة للأفول» (ص٣). او تلك التي

تدل هذه النصوص الاستهلالية ان الكاتب يريد بحضورها اقناع نفسه قبل الآخرين، ما دامت الذات هي سر التخييل في «امرأة النسيان». انه لا يسرد حكاية واضحة المعالم. كما لا يكتب عن اشياء تتوالد احداثها داخل النص

تنتمي الى آخرين، ولكن الكاتب حاضر فيها من خلال اختياراته لهذه النصوص الشعرية والسردية، وكأنه بهذا الشكل من الحضور يوجه القراءة، ليست القراءة العامة المرتبطة بالنص، وانما يوجه قراءته هو، وحكيه هو، وتفكيره هو، اي يوجه كتابته. فقد ولّدت لديه مظاهر المسخ في الواقع الآني سؤال الشك في بعض الخيارات، وهو بذلك في حاجة الى قناعات اخرى تشاطره نفس التفكير، وتدعم اجرائية تفكيك اليقين لديه خاصة وان الامر يبدو صعباً وقد لا تستطيع الكتابة وحدها ردم الهوة السحيقة. لهذا يقول «اشعر ان مثل هذه الحفرة لا تقوى الكلمات على ردمها. كأنما الكتابة لا تكون ممكنة الا عندما نغض الطرف عن تلك الهوة الفاغرة فاها التي تذكرنا بأن الكلمات لا ترمم شيئاً من الشروخ القائمة في كل ركن وداخل كل نفس» (ص٧٦).

كما تدل هذه النصوص الاستهلالية ان الكاتب يريد بحضورها اقناع نفسه قبل الآخرين، ما دامت الذات هي سر التخييل في «امرأة النسيان». انه لا يسرد حكاية واضحة المعالم. كما لا يكتب عن اشياء تتوالد احداثها داخل النص، وانما هو يكتب عن لحظة الاحساس بالتمزق في الذات بسبب العجب الذي يحدث او حدث. يؤكد لنفسه ان من حقه الا يلتزم الصمت، وان يشارك في انقاذ نجمة آيلة للأفول. لكن عبر ماذا، وبأية وسيلة. هو لا يدري، لو كان يدري لما كانت «امرأة النسيان»، كل ما يدريه مجموعة من الاشياء تعيش المد والجزر بداخله. حس الملاحظة لديه دمر كل استقرار بداخله. كل ما يدريه او ما كان يدريه ان الكتابة هي ما تبقى لكي يتمرد على العجب خاصة وان «اشياء كثيرة تنتهي ولكن لا احد يريد ان يقول ذلك بوضوح» (ص١٠١). هل ستسعفه الكتابة على ذلك؟

ولكن، لماذا احتاج الى «لعبة النسيان» لكي يصنع «امرأة النسيان»؟ الى جانب هذا فالنص ينزع الى الوثوقية من خلال الاكتفاء - احياناً - بموقف السارد في تبني الاحداث. فالأسماء ترد اما مشبعة بالأحكام، او مختصرة الى مجرد حروف. بالاضافة الى وجود علامات واضحة للواقعي الذي يتحقق خارج الرمز والايحاء، وخارج مسافة الانزياح الممكنة. مثل حكاية اقامة رئيس الحكومة لحفل تكريم وزير الداخلية السابق. وتطرح الحادثة بشكل اخباري مع اسناد الخبر الى صديق يثق فيه الكاتب. صحيح ان الكاتب يعيش لحظة التصريح بتمزقات داخله لأنه يعيش حالة الشك في القناعات، ومشروعيتها. يقول: «احسني كأنني اسير على شفا برزخ ينقلني من طمأنينة الايمانات الى هوة الشكوك والاسئلة التي تسعى الى اعادة ترتيب فوضى الذات المتمردة» (ص١٢٨). غير ان هذه الشكوك والاسئلة المؤرقة ترتبط بذات الكاتب أكثر من ارتباطها بالأحداث النصية. ولهذا فالنص لا يطمح الى تغيير العالم او اقتراح تواصل جديد معه، وانما طموحه محدد في سعيه الى التعبير عن «حالة اهتزاز، حالة انفصام، طموح لم يتم امتلأت به النفس في عنفوان الشباب» (ص١٢٨). وهذا ما جعل الأحداث النصية غير مولدة لغيرها، لأنها ليست هي الأهم في طموح النص بقدر ما يهم تحويل الذات الى لحظة متخيلة، تعبر فيها عن الشرخ الجارح الذي يقصف او يكاد بمسار قناعات وكذا خيارات زمن ومرحلة.

ان المحكي في «امرأة النسيان» تؤثثه حالة معينة، تعيشها الذات التي لا تطمح من خلال التخييل الى الوصول الى اجابات مقنعة حول ما يحدث من

امرأة النسيان



انحراف عن بعض مظاهر المسار التاريخي، بقدر ما تتمعن في وضعية هذه الحالة التي اصبحت عليها. اذ تتشكل ازمة الذات من وضع خاص، وتحدث الازمة من هذه الحالة التي تعيشها بين الحالتين. من جهة حالة التشفي ومن جهة ثانية حالة الاسى. يقول: «ذهني سارح مع سالومي بأطيافها المتعددة وهي تنتقل من نغمة التشفي امام الرأس المقطوعة الى لوعة الأسى ذات القرار الشجي. ما من حدود بين الحالتين» (ص٥).

والذي يخلق هذا الوضع المأساوي (التشفي والأسى) لدى الكاتب هو هذا الاحساس بالانتماء، والتباعد في الوقت نفسه الى الاطار التنظيمي وناسه. يقول: «انا منهم رغم ما قد اشعر به من تباعد» (ص٣١). بل الذي يعمق عنف هذه المنطقة الصعبة والحرجة التي تتموضع فيها ذات الكاتب هو هذا التساؤل الذي صار لازمة تحدد عملية انتقال السرد من محطة تفكير الى اخرى وهي المتعلقة بلازمة «اعرفهم ام لا اعرفهم».

ولكي يتخلص الكاتب من التوغل في جراحات الذات، جعل النص يشتغل على تقنية تخييلية مستمدة من نص تخييلي سابق. وهي تقنية الشخصية النسائية النازحة من نص «لعبة النسيان». يعد دخول هذه الشخصية داخل مجال «امرأة النسيان» بمثابة اعلان عن تطابق الازمة بين الذات وبين «ف، ب» التي تعيش ازمة داخلية ناتجة عن الفشل في التعايش مع التبدلات. وعزلتها داخل بيت اسرتها اكبر معبر عن الخصام مع المحيط. لهذا فالقاسم المشترك بين الكاتب والشخصية النسائية هو هذا الشعور بالاغتراب داخل الوطن، ونشدان العزلة واعادة النظر في مسار النضال واليقين الايديولوجي. لكن العلاقة بينهما يشوبها شيء من اللبس.

هل يمكن اعتبار قصتها من صنع خيال الكاتب، باعتبارها قد نزحت من نص لتجد نفسها داخل نص آخر. وجودها مثبت فقط في مساحة الورق والسرد مما يعطيها بُعد التخييل.

هل يسعى الكاتب الى الاقتراب من التخييل بواسطتها؟ ام هي مجرد ذريعة فنية فرضتها صنعة الحكاية ليأخذ المحكي شكله الطبيعي، خاصة وان النص لا يحبل بالاحداث ذات الطبيعة التطورية، ولا يحتضن شخصيات تدخل المجال النصي بحواراتها وكلامها، فكان لا بد له من محاور لكي ينتج الكلام النصي؟

ام هل يعبر وجود هذه الشخصية النسائية عن نزوحها من وهم «لعبة النسيان» والدخول في مجال الذاكرة؟

ام ان نزوحها نزوح من النقص الحكائي والتوق نحو الاشباع السردي او ربما من الاغتسال، ولم لا؟

تتحقق «امرأة النسيان» بإشارات مندفعة في حضورها نحو الواقع، كما يمتد النص في سياق حكائي يختمر تخييلياً. ولهذا، فموضوع التخييل هنا ليس هو الاحداث والوقائع المرتبطة بالوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وبالسلوك المبهم لبعض الشخوص وللتبدلات الحاصلة على مستوى تنفيذ الحلم، وانما هي اشياء واحداث تدعم الموضوع الاساس وتؤسس مجراه الحكائي. ونعني به موضوع ذات الكاتب. فموضوع التخييل يتحدد في ازمة الذات الناتجة عن صعوبة استجابتها لما يحدث من مفارقات وتناقضات، في سلوكات بعض الرفاق في المنظمة الايديولوجية.

يعيد الكاتب التفكير في رهانات سياسية وخيارات ايديولوجية وسلوكات شخصية، وفي نفس الوقت يعيد التفكير في احدى هذه الرهانات التي اعتمدها في ما يخص اعادة انتاج عالم يجود بالتغيير للفرد والمجتمع مثل رهان الكتابة الابداعية.

قد يطمح شكل هذه الكتابة الى الجمع بين الحقيقة والتخييل، وليس اقامة التعارض بينهما. ولعل هذا التخريج يتضح من العلاقة بين الشخصية النسائية وشخصية السجين المجرم. يقول السارد في هذا الصدد «عندما زرتك في السنة الفارطة وفوجئت بالتطابق والاختلاف المحتملين بين شخصية من لحم ودم وبين شخصية يبدها الخيال، توقفت عن الكتابة واستقر رأيي على ان اسعى الى لقاء بن عريش في السجن لأجمع بين الحقيقة والتخييل» (ص٧١).

ينتصر المحكي للواقعي اكثر في مستوى تفكير الكاتب، وذلك في ما يخص البناء والحضور، وايضاً التبدلات التي تحدث للكاتب عندما يكتشف جراة الواقع. يبدو هذا من حواره مع السجين «بن عريش» وبين تأثير هذا الأخير في مشروع الكاتب. يقول «ذلك اللقاء مع بن عريش عطل مشروع روايتي، بل صرفني عن الكتابة لعدة شهور. وجدته شخصاً حقيقياً فيما الآخرون يبدون لي اناساً هلاميين من قش وكارتون» (ص٧٥). بل صرح قائلاً: «مهما كتبت تظل كلماته اقوى لأنها تنسف العالم الممكن الذي أوهم نفسي بأنه هو البديل عن صيرورة التدهور المتعاظمة سنة بعد أخرى» (ص٧٥ و٧٦).

ويأتي موت الشخصية النازحة من «لعبة النسيان» ليضع الكاتب امام واقع صعب يتعلق بمواجهة ذاته من جديد. قد تكون جرأة الواقع مع التبدلات التي خرقت اليقين الايديولوجي هي التي جعلت الكاتب يعيد التفكير في سؤال الكتابة، او بتعبير ادق في علاقة الكتابة بإنتاج عالم محتمل يوفر الحياة الكريمة للانسان.

وبهذا، هل يمكن اعتبار الوضع النوعي لنص «امرأة النسيان» بخرقه للوضع المألوف ومجيئه بشكل ينتصر للواقع، يعبر عن عملية البحث في شكل سردي يمكن ان يحتمل هذا الواقع المستجد؟

مع ذلك، فإن الكاتب لا يزال ينتصر للكتابة باعتبارها الفضاء المحصن للحرية «اجمل شيء تهبه لنا الكتابة هو الاحساس بوجود ما هو حر، خارج التسعيرة ممتنع عن منطقة الملكية والانتفاع» (ص١٣٢).

* روائية من المغرب

الهوامش

١- برادة (محمد)، امرأة النسيان، دار الفنك، ٢٠٠١.

٢- برادة (محمد)، لعبة النسيان، دار الامان،



مهنة الثقافة

❖ غازي الذيبة *

صحيح ان من يدونون التاريخ هم اولئك الذين يمارسون ادواراً غير متوازنة غالباً في صياغة الجمل والعبارات المنمقة التي تزوق هذه الحادثة المختلفة او تلك، لكن في نهاية المطاف يبقى التاريخ شاهداً شاهقاً على مزاولة الإنسان لمهن قذرة أو نبيلة، ومن بين هذه المهن التي يترصدها التاريخ مهنة المثقف.

كثير من المثقفين لا يعترفون بانهم اصحاب مهنة، وهذا الاعتبار يمكن سبره من خلال عدد من المواقف والتصريحات والتنظيرات التي تحمل في بطنها وفي سطحها أن الثقافة ليست مهنة، ومهننة الثقافة لا تعني الحط من قيمة الثقافة، بل تمنحها قوة الحضور وسط المجتمعات، خاصة تلك التي تفتقد الى الحرية والحوار، مثل مجتمعاتنا العربية.

لقد بقيت مجتمعاتنا العربية محصورة في فهمها للعمل الثقافي، وبقي دور المثقف فيها هامشياً لانه بلا حدود تضعه على خريطة الفعل المادي، وإن تحقق وان منح مثقف ما دورا ما في بلداننا فإنه يكون دوراً سالباً مرتهناً، مشحوناً بغائية تدفع بفعل الثقافي داخل المثقف الى ان يكون انانيا مسطحا متكئاً على سلطة المجتمع او سلطة النظام او سلطة الدين، وفي كل الاتكاءات هذه، يفقد المثقف دوره ومبادرته وحيويته، وينصاع لما هو لحظي وطارىء.

ان الشعور بحاجة المجتمعات العربية الى مهننة الثقافة، ليس ابن هذه اللحظة المنكسرة في تاريخنا، انه شعور يمتد بعيدا في زمننا العربي.

في الماضي كنا نعتبر عمل الشاعر العربي عملا رسولياً، لا يحق له ان يفرط في سموه وإنزاله الى مهابط العادي في الحياة ووضعه في مصاف المادي، وكذلك اعتبرنا اعمال القوّالين والخطباء والفقهاء والحكماء وما يشبهونهم في هذا المدى، رغم ما كان يكن لهذه الطبقة من العاملين في الثقافة من ازدراء وحط من قيمهم على المستوى الاجتماعي.

بقي هذا الاعتبار مستسلماً لقدرية الحالة العربية المتضعضعة وغير القادرة على صناعة نهوض حقيقي في حياة مجتمعاتنا، وبقي المثقف مهما كان لونه وشكله وصلته بالسلطات القارة في حياتنا صاحب دور هامشي، غير فاعل، ينظر اليه باعتباره جالب اعطيات من هنا ومن هناك، ومتسولا يبحث عن لقمته وغير قادر على صناعة شيء مفيد لمجتمعه، الامر الذي خلق في هذا الوسط فئات من العاملين في الثقافة بكافة اشكالها همهم الاول والاخير هو الاسترزاق من وراء ما ينتجونه أو يمارسونه من ادوار تتغلب على فاعليتهم كمثقفين يسعون الى إنارة العالم برؤاهم وافكارهم وتطلعاتهم.

ولكي يتزن المجتمع، اي مجتمع، لا بد من مثقفين يقفون في كفة مقابلة لصياغة قوانينه ورؤاه وقيمه وتصوراته، والمجتمعات العربية احوج ما تكون في هذه اللحظة المغمورة بقتامة فائضة عن مستواها الطبيعي، الى مثقف يستمد طاقته من كونه مثقفاً يشتغل في الثقافة ضمن قوانينها التنويرية، متخصصا في مجال اشتغال، وقادراً على استنباط طاقة حيوية من هذا الاشتغال يوظفها في مجتمعه ويصعد بها الى مناطق توعوية ونهضوية عالية.

ومهننة عمل المثقف في مجتمعنا العربي هي الخطوة الاكثر اتساقاً مع حالتنا الراهنة من التردي، خاصة وان بوادر كثيرة بدأت تتحقق في هذا المضمار لكن دون ان تحقق مزاولة فعلية لمهنة الثقافة.

ghazi65_1@hotmail.com

* شاعر اردني

ديفيد هارسنت: لا أريدُ من الشّعر شيئاً بل هو يريدُ مني الكثير

ترجمة: مروان حمدان *

منح جائزة "فوروارد" البريطانية لأفضل مجموعة شعرية هذه السنة (في تشرين الأول) - وهي من أرفع الجوائز الشعرية في بريطانيا - إلى الشاعر ديفيد هارسنت عن مجموعته الشعرية الجديدة "الجحفل" والتي تتركز على رؤيته المعاصرة لشعر الحرب.

وهارسنت، الذي كان اسمه ضمن القائمة المصغرة للمرشحين للفوز بجائزة فوروارد عام ٢٠٠٢ عن مجموعته السابقة "زواج"، هو شخصية مشهورة في المشهد الشعري البريطاني. يتضمن رصيده تسع مجموعات، ونال جوائز عديدة لعمله على مدى سنوات طويلة، كما انتخب لزمالة الجمعية الملكية للأدب عام ٢٠٠٠. وبالإضافة إلى إبداعه الشعري، قام هارسنت بترجمة أعمال الشاعر البوسني غوران سيميتش إلى اللغة الإنجليزية، واشترك مع ماريو سوسكو في تحرير مختارات أدبية من الشعر البريطاني والشعر الآيرلندي تحت إشراف اتحاد كتّاب سراييفو. وتتأسس قصائده في "الجحفل" على تقارير من ميدان حرب بدون اسم؛ ويستخدمها هارسنت لتحرّي فكرة الصراع، وأنصاره وضحاياه، ونتائجه.

وبفوزه بالجائزة، يكون هارسنت انتصر بعد منافسة متينة داخل قائمة قصيرة للمرشحين تم اعتبارها عموماً إحدى أقوى القوائم منذ سنوات. لقد شاركه في القائمة أليس أوزوالد، التي جاءت آخر مجموعة شعرية لها "الغابات... الخ" متابعة لقصيدتها النهرية التي فازت بجائزة ت. س. إليوت، بالإضافة إلى جون بيرنسايد، ونائب محرّر ملحق التايمز الأدبي ألان جينكنز، وجون ستامرز، الذي حصل على جائزة فوروارد لأفضل مجموعة شعرية أولى عام ٢٠٠١ . وقد قال تيم دي، رئيس لجنة تحكيم الجائزة، أن المحكّمين "أثيروا" من قبل مجموعة هارسنت "الاستثنائية... التي تنظرُ بدون تلهف جنسي إلى الرعب اللا محدود للحرب والتي نختار نسيانها". ومضى يصف المجموعة بأنها "تقنياً أحد أكثر كتب الشعر إنجازاً خلال السنوات الأخيرة".

ولد ديفيد هارسنت عام ١٩٤٢ في بلدة بوفي تريسي، في ديفونشاير ببريطانيا. كان أبوه عامل بناء. درس في مدرسة السّير هنري فلويد في آيلزبيري، وبعد أن غادرها عمل بائع كتب لعشر سنوات في البلدة. أثناء ذلك الوقت نشر ثلاثة من مجاميع الشعر، وتزوّج ورزق بثلاثة أطفال. وبعد أن ترك مجال بيع الكتب، انضمّ إلى دار نشر (ABP). ثمّ انتقل إلى لندن وأصبح مدير تحرير في دار نشر (Arrow). ومن هناك انتقل إلى دار نشر "أندريه دوتش" قبل أن يؤسس دار النشر الخاصة به "سيفيرن هاوس". وبعد ١٢ سنة في مجال النشر، قرر ديفيد اختيار الكتابة مهنة له.

روايته المثيرة الأولى "برلمان الغراب" كتبها تحت اسم جاك كيرتيس، ونشرت عام ١٩٩٠. وفي الوقت نفسه طلب من ديفيد أن يكتب نصاً لأوبرا السّير هاريسون بيرتويسل "غاواين"، وقد عُرضت في دار الأوبرا الملكية. وفي عام ١٩٨٩، تزوج ديفيد الممثلة جوليا واتسون، وأنجبا طفلة.

كان هارسنت مهتمّاً بالبوسنة بطريقة أو بأخرى لعدّة سنوات منذ أن عانى أصدقاؤه البوسنيون من حصار سراييفو. وقد قام هو وزوجته بأداء "حُزن سراييفو" في العديد من المهرجانات الأدبية، وقام هو بقراءة ترجماته الإنجليزية لقصائد غوران سيميتش في مهرجان الشعر الدولي في ساوث بانك بلندن، وقد تم بث قراءته هذه عبر الإذاعة.

وتتضمن أعمال هارسنت الشعرية عدة مجموعات شعرية منها: "بلاد عنيفة" (١٩٦٩)، "السيد بنش" (١٩٨٤)، "أخبار من الجبهة" (١٩٩٣)، "فكرة طائر عن الطيران" (١٩٩٨)، و"زواج" (٢٠٠٢)، إلى جانب "الجحفل" التي فازت بالجائزة هذا العام. وهناك رواياته التشويقية التي كتبها تحت اسم جاك كيرتيس مثل "برلمان الغراب" و"أبناء الصباح" و"المرايا تقتل" و"المعترف". بالإضافة إلى كتاباته في المسرح الموسيقي.

في مقابلة أجريت معه قبل ثلاث سنوات، أشار محاوره إلى أصداء "إليوتية" في شعره (نسبة إلى ت. س. إليوت) فقال هارسنت: "أعتقد أن هذه التأثيرات تحت أرضية. لم أعِ أبداً أيّ تأثير لإليوت في عملي، مع أنّه كانَ بالتأكيد مؤثراً في الطريقة التي كنت أنظر بها إلى الشعر الحديث عندما كنت مراهقاً. هو كان الرجل الذي غيّر كلّ شيء. لم أحظ بتعليم رسمي، لذا كان لدي -كشخص ذاتي التعليم- نقص في المرجعيات البنيوية: وهذا نوع من البراءة لا أوصي به. لذلك السبب، بدا لي بأنّ الحداثة قد حدثت منذ فترة قصيرة فقط. اليوم الذي استيقظ فيه بيكاسو وقرّر التخلّص من المنظور - اليوم الذي كتب فيه إليوت السطر الثالث من قصيدة بروفروك - بدا لي وكأنه كان

أول أمس. كانت لدي تلك الصورة العقلية للجورجيين، يتسكعون في دراساتهم المخططة ككتاب، يتحرون عن تغيير زلزالي مفاجئ، تغيير شرّير في الطقس، وينظرون للأعلى منذهلين، لكنهم لم يدركوا أن الهزة التي كانوا يحسون بها ما هي إلا هزة ما بعد صدمة سقوط معظم إمبراطوريتهم في البحر. هذه لم تكن صورة دقيقة، بالطبع. أولاً، لأنها أهملت شعر الحروب، وهو شعر لم أكن لأقرأ شيئاً منه في ذلك الوقت. ولم يحدث إلا لاحقاً أن بدأت بحساب الفترة الزمنية، أو بالأحرى، القراءة ضمن الفترة الزمنية".

ويضيف هارسنت: "هذا كان في عامي ١٩٥٨ و١٩٥٩. كنت أعمل في مكتبة لبيع الكتب. وكان يعمل هناك أيضاً رجل في أوائل الستّينيات من عمره، وكان قارئاً عظيماً للشعر، لكن نسخه من "فليكر" و"داوسون" كانت لا تزال، بمعنى استعاري، بجانب سريره. لقد جئتُ من أسرة تنتمي إلى الطبقة العاملة، وهو كان الشخص الوحيد، ممن ألتقيهم، الذي كان يحب الشعر أيضاً. ونتيجة لصداقتنا، كنت أقرأ "الطريق الذهبي إلى سمرقند" و"لم أعد كما كنت"... في الوقت نفسه الذي كنت أقرأ فيه "الأرض اليباب" وأعمال التصويريين. قرأتُ إليوت كما لو كان جديداً. بالطبع، كان لا يزال جديداً بالمعنى "الباوندي". وفي أيّ حال من الأحوال، كيف يمكن للمرء أن يقرأ بخلاف تلك الطريقة؟ كانت وجهة نظري الغريبة والقاصرة حول التاريخ الأدبي تعني أن تيد هيوز وتوم غان كانا يجتهدان لاتباع خطى إليوت".

ويشير هارسنت إلى أن بودلير كان أحد الأوائل الذين تأثر بهم: "كان صديقي في المكتبة نصف فرنسي وأمضى العديد من السنوات في ترجمة "أزهار الشرّ" إلى نوع من إنجليزية ميزفيلد، لذا أحد المؤثرات القوية الأولى عليّ (مع أن ذلك لم يكن في الأسلوب، بالطبع) كان بودلير. ابتهجت بفكرة متأنق سفلسي مع عشيقة خلاسيّة. ولاحقاً، بدأت أفهم القليل من عبقرية بودلير".

وبينما يشير محاوره إلى الصفاء اللغوي في أعماله واحترامه الشديد للغة، وللاتصال عبر اللغة، على خلاف الكثير من الشعر المعاصر الذي يعتمد بشدّة على تحدّي الحسّ العام، وتحدّي فهم القارئ، حيث الكلمة لا تكون مشفّرة بل ملتوية، من أجل أن تمنع أي وصول سهل إلى معنى واضح، يقول هارسنت أن جدل "الشعر للشعراء" هو شبكة معقّدة، إذ "تم الخلط بين فكرتين: الأولى، أنه يتم اعتبار الشعر منفراً لأنه يستعمل لغة مشفّرة؛ والثانية، أن الشعر يُبهج في كونه منفراً ويستعمل لغة مشفّرة كسياج يحيط به. لذا أخمن أنّنا نعرف بأنّ المشكلة لها علاقة باللغة.

David Harsent
A Bird's Idea of Flight

هاتان الفكرتان تبدوان متشابهتان لكنهما مختلفتان جداً. فإحداهما لها علاقة بالناس الذين لا يقرأون الشعر، وليس لديهم اهتمام بالشعر، لكنهم يشعرون بأنّهم يستطيعون التعليق على الشعر كجزء من نقاش أكثر عمومية بخصوص المجتمع والفنون وقضية الإيصال. يبدو أنهم يؤمنون أن أيّ قصيدة يجب أن تنتج معناها بنظرة خاطفة، وإذا هي لم تفعل ذلك، يميلون إلى استعمال كلمة "نخبوية" التي يُساء استخدامها كثيراً (وفي هذا السياق هي بلا معنى بشكل كبير). أما الفكرة الثانية فهي جزء من حرب نقدية بين من يُسمّون شعراء اللغة، أو الظلاميين المكتئبين الآخرين، والشعراء الذين يتم اعتبارهم بالخطأ شعراء (تقليديين)".

ويرى هارسنت أن "جزءاً من المشكلة بخصوص الفكرة الأولى، الفنية الاجتماعية، هو أنّ الشعر ذوق أقلية ويبدو وكأن هناك ازدراءً صعباً مربوطاً بتلك الفكرة. والاقتراح بأن الشعر يحتاج إلى إيجاد طريقة للوصول إلى الناس هو أمر قديم أساساً. وقد يبدو العكس صحيحاً، لكن ذلك قضية تربوية. عملتُ في مسرح موسيقي وصادفت الموقف نفسه تجاه الأوبرا: إنها نخبوية، وبعيدة عن الناس. هذا ليس صحيحاً. الأوبرا، مثل الشعر، هي نادٍ يمكن لأي شخص أن ينضمّ إليه. إنها بعيدة عن كونها لا يمكن الوصول إليها، إنها على عتبة الباب".

ويرفض هارسنت فكرة السعي وراء الجمهور في كتابة الشعر، يقول: "مؤخراً، قرأتُ مقالة لناشر بريطاني يقترح بأنّ الشعر سوف يصل عدداً أكبر من الناس لو تخفف من الهيمنة الذكورية ولو كان تصميم الكتاب الشعري أقل صرامة. ويبدو أيضاً أنه يقترح (باقتباس من قصيدة مخيفة كان نشرها مؤخراً بنفسه، بالطبع) بأنّ الشعر يجب أن يكون أكثر إلهاماً وبساطةً. حتى أنه يستخدم شعار أدريان ميتشيل الرديء: يهمل أكثر الناس أكثر الشعر لأن أكثر الشعر يهمل أكثر الناس. هذا النوع من الهراء المعادي للثقافة والذي يُبهج الجمهور هو في الحقيقة هجوم على الشعر. (إنه مقيت لدرجة أكبر في هذه الحالة لكونه أنانياً). لا يجب أن يمنح أحد مصداقية للفكرة التي تقول بأن الجمهور يمكن اكتسابه من خلال إطعامه -بالقوة- قمامة مصنوعة حسب الطّلب. إنّ الفكرة الكاملة للسعي وراء الجمهور تخصّ متعهدي الحفلات أو مدراء التلفزيون. ومهمّة الشاعر هي أن يقدم أفضل ما عنده وينشره. أما فكرة الظلامية فهي مختلفة. وهذا ليس مكاناً لشنّ هجوم على شعراء اللغة، لكنني، عُموماً، أعتبرهم العدو".

لا أريد من الشعر شيئاً بل هو يريد مني الكثير





عندما يستخدم هارسنت القافية في قصائده، فإنها تكون رصينة وغير كاملة في أغلب الأحيان، مما يجعل القصائد جذابة بدرجة أكبر. براعته تكمن في الصورة الشعرية المباشرة، وهنا يكمن التناقض. فصوره الشعرية واضحة، غير أن معناها لا يكون بذلك الوضوح. ومثل أيّ شاعر جيد، هارسنت شاعر غير مباشر. فكيف يرى هذه اللامباشرة، وهو لا يستخدمها مثلما يستخدمها معاصروه (خلط الحواس، واستخدام قوافٍ هستيرية هستيرية وغريبة)؟

يقول في هذا الشأن: "أحبّ شبه القافية لموسيقاها. في الغالب، هي تأتي إلي. أحبّ الطريقة التي تساهم فيها القافية، أو القافية الخفيفة، في الطريقة التي تعمل بها القصيدة: أي الطريقة التي تتطور بها. أحبّ الاتجاهات التي تقودني إليها. أما بالنسبة إلى الصورة: ففي الأغلب لا تبدأ قصائدي أبداً بفكرة؛ إنها تبدأ بصورة، في كثير من الأحيان، تصلُ مع عبارة أو اثنتين متصلتين وتُواصلُ زيادة الكلمات عندما أبدأ العمل عليها. وأمضي في القصيدة بشكل غريزي أكثر من كونه مخططاً له؛ لا أستطيع تخيّل البدء بصيغة لقصيدة أو بنوع من التراكيب المحدّدة سلفاً (هذا لا يعني، بالطبع، القول أنني أبداً دون أن يكون لديّ موضوع). لا أريد التحدّث عن "النمو العضوي" لأنه أمر مُضلّل: فهو قريب جداً إلى الفكرة السخيفة التي تعتبر الشاعر مجرّد أداة توصيل. لربما كان الأمر يتعلق أكثر بمسألة السير في الاتجاهين معاً. سأكون مرتاباً جداً من أي شخص يمكنه أن يصف طرقه في التأليف بأي تفصيل: لربّما لهذا أنا لا أستطيع الإجابة عن سؤالك حول اللامباشرة على نحو مباشر. أعتقد أن للأمر علاقة بقوة

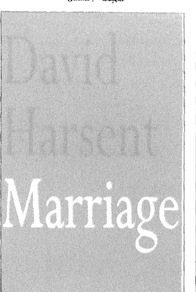
الصورة والطريقة التي تقوم فيها الصورة بتقديم الإحساس الحكائي، لكنني إذا ما توغلت بعيداً جداً في هذا الموضوع فسأبدأ بالظهور مثل شاعر رمزي قديم".

إنّ صميم قصائده يكون عادةً بادرة أو حادثة صغيرة، تتم إحاطتها بسيكولوجية الصوت الشعري. يستخدم هارسنت الشخصيات، ولا يقدّم اعترافاته. وهذا يجعل من المستحيل الفصل بين حياته وشعره. فكيف يرى هو حياته؟ يقول هارسنت:

"ولدت لأسرة من الطبقة العاملة. وعشنا في منطقة إسكانات. كان أبي عامل بناء. وعندما ولدت، كان تعرض هو للقصف في الصحراء الغربية. ذهبت إلى مدارس ما بعد الحرب السيئة والمعيبة، ولم يكن لدى أي منها تخصّص في المواضيع التقنية، التي لم أكن أعرف عنها شيئاً ولم أكن أهتم لها. كان المعلمون غير مؤهّلين وعدائيين جداً. وكان المدير مهرجاً فظاً. عندما كنت في العشرينيات من عمري، ذكر لي شخص ما بأنّه كاد يموت (في تلك المدارس)، أما أنا فتذكرت شعوري بالانتشاء. إن هذا المزيج من الإسكانات والمدارس والمعلمين القساة كان يعني بأنّني عرفتُ كيف أقاتل. ولاحقاً، تعلّمتُ كيف أتجنّب القتال.

لا أستطيع تذكّر وقت لم أكتب فيه. القطعة الأولى التي اعتبرتها "قطعة" - من تأليفي - كانت قصّة كتبتها في المدرسة عندما كنتُ في السادسة من عمري. أتذكّر أنني سلمتها إلى المعلّمة مع شعور واضح بأنّها كانت مهداة إليها. كنت أقرأ في كل وقت. كنت أقرا وأنا أنظّف أسناني؛ كنت أقرأ وأنا ألعب كرة القدم؛ كنت أقرأ في نومي. دفاتر الملاحظات كانت أملاكاً قيّمة؛ نظيفة، صفحة مسطّرة ذات نظرة مغرية لا تقاوم. ما زلت لا أستطيع العبور بجانب مكتبة قرطاسيّة دون الدخول: باحثاً عن دفتر الملاحظات المثالي.

تركتُ المدرسة عندما كنت في السادسة عشرة وحصلت على عمل في مكتبة. وبينما كنتُ هناك بدأت بنشر القصائد في المجلات. وهذا قادني إلى صداقة مع يان هاملتون، وهو شاعر لطيف ومحرّر مجلتين صغيرتين مؤثرتين جداً: "ريفيو" و"نيو ريفيو". كان يان عاملاً هائلاً في حياتي: نشرَ أعمالي (إلى جانب أعمال الآخرين، بالطبع)، أعطاني عملاً لكتابة مراجعات الكتب في ملحق التايمز الأدبي، وعرض مخطوطتي الأولى على جون ستولويردي في دار نشر جامعة أكسفورد، الذي قام بنشرها) وقد نشرت لي هذه الدار عموماً خمس مجموعات إلى جانب قصائد



مختارة؛ مجموعاتي الأخيرة نشرتها دار (Faber & Faber). وبقي يان أيضاً صديقاً مقرّباً حتى موته المفاجىء.

نشرتُ مجموعتي الأولى "بلاد عنيفة"، وأنا لا أزال أعمل في المكتبة، واستلمت منحة مجلس الفنون بعد ذلك بقليل. هذا مكّنني من ترك العمل فترة من الزمن. بعد سنة، نفد المال وحصلت على وظيفة في مجال النشر. وللعقد التالي أو أكثر، ادّعيتُ أنني رجل أعمال؛ في الحقيقة، كُنتُ محرّراً جيّداً... أصبح العمل ثقيلاً جداً، وصارت كتاباتي تتناقص، لذا استقلت، وتخليت عن سيارة البي إم دبليو وحساب النفقات، وكتبتُ رواية جريمة "حول المضاربة". وبنفس الوقت تماماً، طلب مني هاريسون بيرويسل التعاون معه في أوبرا لدار الأوبرا الملكية. كان وقتاً مليئاً بالانشغال. منذ ذلك الحين، وفّرت لي كتابة رواية جريمة واحدة كل سنة المال للمضي في طريقي وأصبح لدي وقت أكثر بكثير من أجل الشعر.

أما بخصوص التفاصيل الأخرى...: أعيش في لندن مع زوجتي الثانية، وهي ممثلة؛ ولدينا ابنة... وعندي ثلاثة أطفال من زواجي الأول.

تسألني ماذا أريد من الشعر. الجواب هو: لا شيء. يبدو أن الشعر يريد الكثير منّي تماماً، وذلك هو ما يجب أن يكون عليه الأمر".

وبينما تمنح سطور هارسنت الشعرية إحساساً بالخطاب (وقد حاول إليوت بجد الوصول إلى ذلك ولكنه لم ينجح)، إلا أنّ قصائده أيضاً تُشيع جواً من السموّ، وهو أمر موجود لدى إليوت لولا أن هارسنت يتفادى "شعره" بحذر. إنه يقوم بما كان إليوت يحلمُ بالقيام به. فأين يضعه ذلك؟ وما هو الاختلاف بينه وبين الشعراء المعاصرين الآخرين؟

يجيب هارسنت على هذا التساؤل قائلاً: "إن كلمة سموّ تصعقني. أوافق على أنّ بعض أعمالي المبكّرة قد يكون جيد الصنعة قليلاً. أخبرني شخص ما ذات مرة أنّ سطوري الشعرية كانت خالية من العيوب، وأنا اعتبرت ذلك نقداً (مع أنّه لم يكن كذلك). مجموعتاي الأخيرتان - أي "فكرة طائر حول الطيران" و"زواج" - تشكلان علامة مهمة في الابتعاد عن كتبي الأخرى مثل "السّيد بنش" و"أخبار من الجبهة". ليس لي موقف من تلك الكتب السابقة - فهي جزء من رحلة وأنا لا أزال مسافراً - لكن في المجموعتين الأخيرتين، هناك تغيير كبير في الاتّجاه.

لم أعرف أنّ ذلك سيحصل؛ وهو لم يكن نتيجة أيّ استياء جذري مما مضى من قبل، أو رغبة واعية للبحث عن اتّجاه جديد. لكنّني كنتُ قلقاً. كنتُ أتحدّث عن هذا مع يان هاملتون عندما كنا نتناول الطعام في أحد الأيام، فقال لي "حاول أن تجعل سطورك الشعرية أطول". وذلك كان كلّ ما في الأمر. لا أعرفُ ما الذي كان يراه أو يحدس به، لكنّه أثبت أنه مسألة حاسمة. فقط ذلك. اجعل سطورك أطول. ففعلت ذلك، وكانت النتيجة "فكرة طائر حول الطيران".

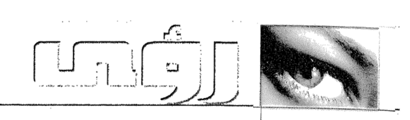
إذا كنت أفعل ما كان إليوت يحلم به، فإن ذلك سيجعلني مسروراً. أعتقد بأنّ عملي في حقل المسرح الموسيقي منحني القدرة على الحوار؛ تستخدم قصصي حديثاً مباشراً إلى حدّ كبير. أستطيع أن أرى بأنّ قصائدي تقترب من الخطاب في أغلب الأحيان؛ بمعنى أن الصوت يصدح في رأسك...

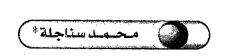
أعتقد أنه من الخطير تصنيف نتاج الفرد بمصطلحات عامة مثل (ما بعد حداثي)، على الأقل لأن ما بعد الحداثة قد رسّخت مثل هذه الفوضى والتشويش. لربّما لم نتعلم أبداً دروس الحداثة بشكل صحيح، ولهذا فإن الناس ما زالوا يقلقون بشأن الشعر (الحديث) والموسيقى (الحديثة) بعد قرن تقريباً من الحدث...

إن النقّاد في بريطانيا يحاولون بشكل دائم (مثلما هو حال النقاد دائماً) نسبة الشعراء إلى مدارس أدبية، لكنّه من الملاحظ أن الأسماء التي يتم إطلاقها على تلك المدارس يخترعها النقّاد بأنفسهم دوماً. أما الجماعات الشعرية، إذا ما وُجدت، فهي في أغلب الأحيان ذات علاقة بالجغرافيا...

(مصادر الترجمة: بيفيرلي ليتريتشر فيستيفال، الغارديان، ليديا فيانو)

* شاعر ومترجم اردني





محمد سناجلة*

النشر الرقمي والنشر الورقي

إنّ الكتابة في العصر الرقمي الجديد تحتاج إلى وسيلة جديدة لاحتواء المعنى، وهذه الوسيلة يجب أنْ تأتي من داخل وسائل هذا العصر، فلا يمكن أنْ تعبّر عن معنى عصر ما من غير استخدام نفس وسائله، وهنا فإنّ النشر الرقمي سواء من خلال شبكة الانترنت أو الأقراص المدمجة أو الكتاب الإلكتروني هي الأقدر للتّعبير عن العصر الرقمي الذي نعيش فيه، فكما كانت الكتابة على الحجر وسيلة التعبير عن معنى العصر الحجري، وكما كانت الكتابة باستخدام الورق وسيلة التعبير عن معنى العصر الزراعي، وكما كان الكتاب الورقي المصنوع وسيلة التعبير عن العصر الصناعي ، فإنّ النشر الرقمي بطرقه المختلفة هو وسيلة التعبير المنطقية عن العصر الرقمي الذي نعيش فيه. لكل زمان طرقه ولكل زمان معناه ووسائله.

وفي الحقيقة فإنّ النشر الرقمي يضع حلولاً عملية لعدد كبير من المشاكل التي كانت تترافق مع الكتاب الورقي، من ذلك مشاكل الطباعة والنشر والتوزيع والرقابة وغلاء الثمن والحجم.

فرحلة صناعة الكتاب في وطننا العربي كما في غيره من بلدان العالم تبدأ بفعل الكتابة ثم تمر بمرحلة البحث عن ناشر، وهذا الأخير تاجر لا يهمه سوى الربح المادي في أغلب الأحيان وفي الغالب الأعم فإنّ هذا الناشر يطلب مبلغاً من المال يساوي تكاليف الطباعة والنشر ليضمن عدم الخسارة المادية على الأقل، وبعد هذه المرحلة تأتي عملية الطباعة ثمّ مشاكل التوزيع وهي كثيرة في عالمنا العربي الذي يفتقد إلى دور نشر قومية تقوم بتوزيع الكتاب إلى كافة أرجاء الوطن الكبير والعالم، بحيث أنّ كاتباً يكتب كتابه في قطر ما من أقطار الوطن العربي لا يصل كتابه إلى قطر آخر، وهنا تبرز إشكالية محدودية المعرفة وتوزيعها إنّ القارئ المغربي مثلا لا يستطيع التعرف على ما يكتبه زميله الأردني أو السوري وهلم جراً، وهناك شبه جهل بين الكتاب بعضهم ببعض، هذا على مستوى الوسط الثقافي العربي فكيف بالأوساط الجماهيرية والشعبية التي تعاني جهلاً يكاد يكون مطبقاً بكل ما نكتب ونبدع، وهذه مشكلة كبيرة ، فالفعل الكتابي يتوجه إلى جمهور مفترض، وهذا الجمهور بالنسبة للكاتب العربي هو القارئ العربي، ولكن هذا القارئ لا يصله الكتاب وإذا وصله فهو ذو ثمن مرتفع لا يستطيع هذا القارئ المفترض شراءه، فسعر الكتاب الورقي مرتفع بكل المقاييس مقارنة بمستوى دخل المواطن العربي.

وهناك أيضا مشكلة الحيز، فمكتبة البيت العادي قد لا تتسع لأكثر من بضع عشرات أو مئات من الكتب بينما يمكن تخزين مكتبة كاملة في كتاب رقمي واحد.

أمّا إذا جئنا إلى مشكلة الرقابة الكهنوتية التي تمارس ضدّ الكتاب الورقي من قبل كافة السلطات سواء كانت سياسيّة أو اجتماعيّة أو دينيّة فإنّ الكلام عنها يطول، ولكن يكفي الكاتب اختناقاً شعوره بأنّ كلماته معدودة عليه لا كتابة بدون حرية، ولا إبداع بدون حرية، ولا معرفة بدون حرية، ولكن الكاتب العربي المحصور في الكتابة الورقية يجد نفسه مقيداً بألف قيد وقيد، فأي إبداع وأية كتابة ستأتي من هكذا كاتب؟

ما إنْ تبدأ عملية الكتابة كفعل خلاق حتى يضع الكاتب نصب عينيه الرقيب، يكون الرقيب مطلاً على الورقة، خانقاً لها، فإذا تحرّر الكاتب من هذا الهاجس وكتب كما يحب ويشتهي فإنّ دوائر الرقابة له بالمرصاد، فلا يمكن أنْ يسمح بنشر كتاب في أية بقعة من هذا الوطن من غير أنْ تمر على مقص الرقيب، ذاك الذي يقص قلبك قبل أنْ يقص كلماتك. واسألوا أي مبدع وكاتب في هذا الوطن وسيروي لكم عشرات القصص المضحكة المبكية عن الرقيب ومقصه الرهيب.

إنّ النشر الرقمي يقدم حلولاً لكل هذه المشاكل، فالمصادرة مستحيلة في حالة النشر الرقمي، فلا يمكن جمع المنشور بقرار إداري من الأسواق، وهو كطريقة نشر عابرة للقارات والمحيطات يوفر فرصاً أكبر بكثير لتداول المعرفة في مواجهة الدورة البطيئة للتوزيع الورقي فضلاً عن محدودية هذا التوزيع، ولا يوجد هناك ناشر لا تهمه كتابتك وإبداعك بقدر ما يهمه الكسب المادي من ورائك أو أمامك سواء، ولا رقيب يخنقك ويعد عليك كلماتك بل وحتى أنفاسك، ولا حاجز بينك وبين قرائك وجمهورك، فكتابك قادر على الوصول إلى كافة أرجاء المعمورة من غير دور نشر قومية أو وطنية، كما يتيح لك النشر الرقمي استخدام كافة الأدوات في العملية الإبداعية بسهولة ويسر ومن غير تقييد ولا حصر، فحدك خيالك المعرفي والخيال المعرفي لا حد له.

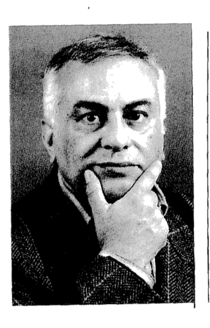
* روائي أردني
sanajleh@yahoo.com

حينما يرتقي الروائي قمة الإنثروبولوجيا

قــــراءة في " أيـة حـــيـــاة هي؟" لعبـد الرحـمن مـجـيـد الربـيـعي(١)

د. علي القـــاســمي *

" يخيل إليّ أنّ الطفولة جميلة.. مهما كانت وطأة الحياة على أُسرنا ومن ثمّ علينا، مهما احتجنا وحلمنا وأردنا ولم نحصل على شيء. وسرّ جمال الطفولة في كونها ابتعدت كثيراً، وتساقطت عنها كلّ التشوّهات والتجاعيد والغبار، فبدت صافية عذبة عطِرة، لا نشمّ منها إلا عبق البراءة وشذاها اللذيذ." (عبد الرحمن مجيد الربيعي(٢)



عندما أصدر الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي كتابه " من ذاكرة تلك الأيام ..سيرة أدبية"(٣)، فإنه لم يكتب - في حقيقة الأمر - مذكراته أو ذكرياته أو سيرته الأدبية، كما يوحي العنوان، وإنما دوّن سيرة الأدب العربي المعاصر، كما بيّنا ذلك في دراسة سابقة(٤). وعندما نشر الربيعي مؤخراً كتابه " أية حياة هي؟.. سيرة البدايات"، فإنه لم يدوّن فيه سيرته الذاتية في طفولته، وإنما كرّسه لسيرة مدينته " الناصرية " في جنوب العراق، على غرار ما فعل الروائي الراحل عبد الرحمن منيف عندما ترك لنا سيرة مدينة " عَمّان " التي أمضى فيها طفولته في الثلاثينات من القرن الماضي.

وخلافاً للانطباع السائد عن إكثار الربيعي من الحديث عن تجربته الروائية وعن جهود جيل الستينات الذي ينتمي إليه في تطوير تقنيات القصة القصيرة في العراق بنقلة نوعية، فإنه في هذين الكتابين لم يتحدّث عن نفسه أولاً وبالذات، بل ثانياً وبالعَرض، كما يقول المناطقة، على الرغم من أن الكتابين هما من كتب السيرة، كما هو مصرَّح به في عتبات النص من كالعنوان، والعنوان الفرعي، والمقدمة، وكلمة الناشر على الغلاف الخارجي الخلفي.

ويبدو لي أن السرّ في ذلك (أعني حديثه عن غيره أساساً) يكمن في حقيقتين نابعتين من شخصية الربيعي الإنسان:

الأولى: إن الربيعي مولع في تشييد علاقات الصداقة مع الآخرين، ومعرفة أحوالهم، وتتبع أخبارهم، والتحدث معهم وعنهم. وهذه السجية الشخصية أهّلته - إلى جانب مؤهلاته الفكرية الأخرى - للعمل مستشاراً ثقافياً في سفارة العراق في بيروت، فتونس، فبيروت مرة ثانية. فهو دبلوماسي بمعنى لطف المعاشرة والقدرة على كسب الأصدقاء بيسر.

الثانية، إن الربيعي هو " مجنون القصّة " كما لقّبه القصاص العراقي المتميّز عبد الستار ناصر. صحيح أنه راود الرسم والمقالة والمذكرات، ولكن حبّه الأول والآخر هو السرد، قصة ورواية، فهو عاشقٌ للسرد، والهٌ إليه، مدمنٌ عليه. ويتضمن السرد - إلى جانب الخيال - كثيراً من الحقيقة. وقول الحقيقة والتصريح بها - خاصة في مقالاته - أكسباه كثيراً من الأعداء. وهذا هو التناقض في شخصيته: فالدبلوماسي فيه يكسب الأصدقاء، ورجل الفكر الجريء فيه الذي يصرّح بما يعتقد وينافح عنه، يُثير ضده عدداً من المناوئين والأعداء.

بهاتين الحقيقتين المتلازمتين في شخصيته، محبة الآخرين وعشق السرد، نستطيع أن نجيب عن سؤالين:

الأول، لماذا أصبح كتابه " من ذاكرة تلك الأيام، سيرة أدبية" بمنزلة سيرة الأدب المعاصر وليس سيرة أدبية شخصية، ولماذا صار كتابه " أية حياة هي؟ سيرة البدايات" وصفاً صريحاً

جريئاً لحياة جماعة بشرية تعيش في مدينته " الناصرية"، وليس تدويناً لسيرته الذاتية؟

الثاني، لماذا يقودنا تجنيس الكتابين المذكورين إلى تصنيفهما في عداد الروايات وليس ضمن المذكرات ولا الذكريات ولا السِّيَر؟ نعم، يمكن أن نطلق على جنسهما اسم "السيرة الروائية"، تماماً مثل السيرة الذاتية التي كتبها الروائي الأشهر أرنست همنغواي " الوليمة المتنقلة"(٥) أو سيرة شيخ الروائيين المغاربة عبد الكريم غلاب " سفر التكوين"(٦)

وصف حياة جماعة بشرية:

في كتاب الربيعي الذي نشرته دار الآداب في بيروت مؤخراً بعنوان " أيه حياة هي؟ سيرة البدايات" يصف لنا الكاتب مدينة " الناصرية " التي أمضى فيها طفولته في الأربعينات وأوائل الخمسينات من القرن الماضي، لا بهيكلتها العمرانية المؤلّفة من بنايات وشوارع وحدائق فحسب، وإنما كذلك، وبشكل أهم، أهلها: معتقداتهم، قيمهم، مُحرّماتهم، عاداتهم، تقاليدهم، أعيادهم، ملبوساتهم، مأكولاتهم، مشروباتهم، أدوات المطبخ والطهي لديهم، التوابل التي يستخدمونها، الحلويات التي يصنعونها، علاقاتهم الاجتماعية، حياتهم الجنسية، عادات الزواج لديهم، أسلوب مراسلاتهم، مفاهيمهم المتعلقة بالحياة والحب والجمال والمال وكل شيء آخر، نظرتهم إلى الموت وطريقتهم في دفن موتاهم، وجميع العناصر التي تشكّل بيئتهم الثقافية.

قد يتبادر إلى ذهن القارئ أن الروائي في هذا الكتاب قد اعتمر طاقية الأنثروبولوجي، فهذا الوصف هو أول ما يقوم به الإنثروبولوجي عادة في بحثه الميداني. والقارئ على صواب فيما يذهب إليه. ولتعزيز رأيه أسوق بعض النصوص من الكتاب. لنقرأ مثلا عن تأسيس مدينة الناصرية، أي البيئة العمرانية للجماعة البشرية موضوع الدرس:

" في عام ١٨٧٩، جيء بمهندس ألماني ليضع مخطط مدينة عصرية جديدة اختار ناصر الأشقر حاكم المنطقة المفوَّض من قبل العثمانيّين أن يطلق عليها اسمه " الناصريّة ". وكان موقع المدينة الجديدة يقع على مقربة من عاصمتَي الحضارة السومريّة.. وهما "أور" غرباً، وهي مسقط رأس إبراهيم الخليل، و "لجش" جنوباً. كما أن المدينة تقع على الجهة اليسرى من نهر الفرات الخالد، إذا اعتمدنا مجراه نحو شط العرب فالخليج العربي." (ص١٨).

فالكاتب هنا يحدد موقع المدينة وتاريخ بنائها، ثم يأخذ في الصفحات اللاحقة بوصف جميع أحيائها، ومرافقها، وشوارعها، وأزقتها، وحدائقها، وجميع ما يتعلق بعمرانها، حتى يشعر القارئ بأنه يراها ماثلة أمام عينيه. لنستمع إلى الكاتب وهو يصف، مثلاً، نهر الفرات الذي يمرّ بمدينة الناصرية، أو الذي بُنيت الناصرية على إحدى ضفتيه، وعلاقة هذا النهر بأعياد سكان المدينة وطقوسهم ومعتقداتهم:

" كانت ضفتا الفرات ترتبطان بجسر عائم يقف على طوافات حديدية كبيرة تُسمّى " الدُوب" ومفردها " دوبة "، وكان عبوره متعة كبيرة إذ إنّ هناك على جانبيه ممرين للمشاة، ومَن يعبره يجد نفسه وسط بساتين النخيل الوارفة والعابقة بالخضرة الداكنة لكونها لا تعاني من العطش. ولنا في هذه البساتين طقوس، منها أنّ سكان المدينة يخرجون إليها مرة كلّ عام بمناسبة عيد نوروز وهو عيد فارسي وكردي (٧) ...

كان الناس يأخذون معهم طعامهم وشرابهم وتصبح البساتين مباحة لهم، ولا يزدهر في هذا اليوم إلا بيع الخس الكبير ذي القلوب الملفوفة الأوراق، والناس يأكلونه حتى تكون سنتهم الجديدة خضراء ومباركة..." (ص٢٧-٢٨)

والكتاب، كما ذكرنا، يتناول طرائق الحياة وأساليب العيش لدى أهالي الناصرية. فيصف الكاتب بدقة - مثلاً - طريقة إعداد الخبز في المنازل:

" كانت ربة البيت، بعد خروج زوجها إلى عمله، تستخرج كمية من الدقيق وتبدأ بنخلها بواسطة منخل خاص ثم تعجنه وتتركه يتخمّر، وكانت تعود إليه لتعيد عجنه ثانية حتى يكون مهيأً للخبز.

هذا في الصيف، أما في الشتاء فيتمّ إعداد العجين ليلاً لأنه مع البرد يحتاج لوقت طويل حتى يتخمّر. وعند الظهر تبدأ النساء بشجر التنانير (جمع تنّور وفي تونس يُسمى الطابونة) فتعلق النار ثم تبدأ بالخفوت حتى يتحوّل جوف التنّور المصنوع من الطين إلى قطعة حمراء، آنذاك تبدأ النسوة في إعداد الأرغفة وإلصاقها بمهارة على جدران التنور، حيث تفوح رائحة الخبز الشهية ..." (ص ٦٦-٦٧).

ولا يكتفي الروائي بوصف طريقة طحن القمح، وإعداد الدقيق، وعجنه، وخبزه بالتنور فقط، وإنما يعدد كذلك أنواع الخبز، وأنواع الأنواع، ويصف طريقة إعداد كل نوع منه والأدوات اللازمة لذلك والمادة المصنوعة منها ومقاساتها وكيفية استعمالها، فيقول مثلاً:

" وعلى ذكر الخبز، هناك عدّة أنواع منه، منها خبز " الطابَق"، وهذا الخبز أنواع، منه خبز بطحين الأرز وآخر من حبوب دقيقة صفراء تُسمّى "الدخن" وهي حبوب لم أجدها في أي مكان عدا العراق، شأنها شأن حبوب " الماش" الشبيهة بالعدس ولكنها أسطوانيّة وتطبخ مع الرز لتسمى الطبخة " شلّة ماش" وكانت تؤكل مع الدبس (عسل التمر).

و"الطابق" مصنوع من الطين على شكل دائري يبلغ قطره أحياناً ٦٠ سنتمتراً، ويوضع على ثلاث أثافي تُسمّى كلٌّ منها "المنصبة" وتُشعَل تحته النار. ومن ألذّ أنواع خبز " الطابق" الخبز بالسمك، إذ إنّ المرأة تأتي بالسمك الصغير جداً والذي يُطلق عليه اسم " الزوري" - تقابله بتونس تسمية "الوزف". وبعد أن تنظّفه واحدة واحدة تعجنه مع الطحين ومن ثم يوضع على الطابق " حتى يطيب". هذا عدا خبز آخر يُستعمل مع الرغيف العادي الذي يوضع في التنور حيث يُخلط اللحم المفروم مع البصل والبهارات بالعجين، وتشكّله المرأة على هيئة أرغفة تُسمّى خبز بلحم، وعند أهل الشام يُسمّى " المنقوش" وجمعه " مناقيش" وتنطق " منائيش"، ولكن الفرق

حينما تلتقي الرواية مع الأنثروبولوجيا



أن الشـامي لا يُخلَط مع العجين بل يوضع على وجهه، وهناك "مناقيش" باللحم وأخرى بالزعتر، ..." (ص ١٣٤-١٣٥)

ويصف الكاتب بدقة طريقة شي السمك وتوقيته، بل حتى طريقة شق السمكة وإعدادها للشي ووضعيتها في التنور، فيقول:

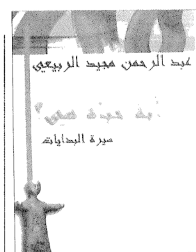
" وكانت عملية شواء السمك تتم في التنور، وبعد أن ينتهي إعداد الخبز. ومن عادة العراقيين أن يفتحوا السمكة من ظهرها لا من بطنها، ويبدو لي أن هذه الطريقة تحوّل السمك الكبير الحجم إلى ما يشبه الكتاب المفتوح، ثمّ تُشدّ السمكة طولاً وعرضاً بسفافيد من جرّيد النخل فتظلّ مفتوحة وتوضع في التنور ورأسها إلى أسفل ليكون أقرب إلى الجمر. فشيّه يتأخر عن باقي أجزاء السمكة." (ص ٦٨).

وهكذا يستمر الروائي في وصف المأكولات، وطريقة طهيها، وأنواع التوابل التي تستعمل في الطبخ، وأدوات المطبخ، وأصناف القدور والأواني والكؤوس وجميع ما يتعلق بالطبخ والأكل، وأسمائها باللهجة العراقية، مع مرادفاتها بالعربية الفصحى أو اللهجة التونسية.

لا يكتفي الروائي بوصف ملبوسات الناس ومأكولاتهم ومعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأعيادهم والمهن التي يحترفونها وأدق تفاصيل حياتهم، وإنما يتطرق كذلك إلى مراسلاتهم وأساليبها والعبارات النمطية المستعملة من قِبلهم. لنستمع إليه وهو يصف لنا ذلك:

"وفي المدينة كان هناك عدد من الكتّاب الذين يحملون معهم طاولة كتابة صغيرة وكرسيا، وأمامهم مجموعة أوراق ودواة حبر ويجلسون قرب "السراي"- مجمّع الدوائر الرسمية.

"كانت للرسائل صيغة متشابهة، ولا ينسى باعث الرسالة أن يكتب في الأخير:" سلامي لقارئ مكتوبي". وهو لا يعرف مَن هو، وعلى قارئ "المكتوب" (هكذا تُسمَّى الرسالة وتُسمَّى عند البعض الآخر بالخطّ) أن يردد بصوت عال بعد قراءة هذا السلام: وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.



" ومن الصيغ الثابتة أيضاً: " سلامي إلى كلّ مَن يسأل عنّا ويعزّ عليكم". أما على غلاف الرسالة فلا بدّ من كتابة: " الجواب سريع سريع سريع"، وقد تتكرر كلمة سريع هذه أكثر من خمس مرات، كما أن المرسل لا ينسى أن يكتب أيضاً على الغلاف: " وصوله خيراً وسروراً"، كما يخص ساعي البريد بالتحيّة: " تحياتي إلى ساعي البريد". (ص٩٧ - ٩٨)

وباختصار، فإن الروائي هنا يسجّل لنا طرائق تفكير وأساليب حياة جماعة بشرية، أصبح بعض هذه الطرائق وتلك الأساليب الآن في ذمة التاريخ، مثل طريقة كتابة الرسائل والأساليب اللغوية المتبعة في تحريرها، بعد أن اختفت الأمية أو كادت في تلك المدينة، وبعد أن انتشرت فيها تكنولوجيا الاتصال الحديثة من هاتف محمول وفاكس وبريد إلكتروني وغيرها، بحيث يتساءل القارئ ما إذا كان الكاتب قد ترجّل عن صهوة الرواية وامتطى دابة الإنثروبولوجي، وأن كتابه هذا " أية حياة هي؟ سيرة البدايات" يمكن أن يُصنَّف في عداد الكتابات الإنثروبولوجية أو شبه الإنثروبولوجية.

لا أحسب أن القارئ ابتعد عن الحقيقة كثيراً في تساؤله ذاك. فالإنثروبولوجيا، التي تُترجَم إلى العربية بـ " علم الإنسان"، هي العِلم الذي يدرس الإنسان بوصفه حيواناً وبوصفه عضواً في مجتمع، من حيث أصوله، وتطوره، وأعراقه، ومعتقداته، وتقاليده، وعاداته. وعندما نَصِف الإنسان بالحيوان، فإننا لا نحدد الإنسان هنا بالحيوان الناطق، لأن ذلك سيكون من اختصاص علم اللغة، وإنما نحدده بالحيوان صانع الأدوات أو بالحيوان الاجتماعي. فالتحديد الأول ينطلق من الأدوات ليصل إلى المؤسسات الاجتماعية، أما التحديد الثاني فيبدأ بالعلاقات الاجتماعية كي يصل إلى الأدوات والثقافة بمعناها الشامل(٨).

والمقصود بالثقافة التي يدرسها ويصفها الإنثروبولوجي وغيره: مجموعة الصفات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميّز جماعة بشرية معينة وتحدد طريقة حياتها المشتركة، وتشمل الثقافة الفنونَ والآدابَ وأساليب الحياة والقيم والتقاليد والعادات والمعتقدات. وتَطبع هذه الثقافة أفراد المجتمع بطابع مميز مشترك، وتنتقل من جيل إلى جيل عبر الزمن من خلال اللغة والعادات والأعراف والتقاليد والمؤسسات والهوايات(٩).

ويختلف علم الإنثروبولوجيا عن علم الاجتماع في أن الأخير يدرس الظواهر الاجتماعية بغية الوصول إلى القوانين الثابتة التي تخضع لها، كما فعل ابن خلدون، مثلاً، في "المقدمة". فالمجتمع في نظر علماء الاجتماع حقيقة متميزة من أفراده. وعلم الاجتماع يهتم بالقوانين التي تحكم حركية المجتمع والعلاقات القائمة بين مؤسساته، والعوامل التي تؤثر فيها. أما علم الإنثروبولوجيا فيدرس الجماعات البشرية ، خاصة الفطرية أو غير المتحضرة تقنياً، بوصفها جزءاً من الطبيعة، وهذا هو علم الإنثروبولوجيا الفيزيقية، أو من حيث كون تلك الجماعات البشرية كائنات حية ذات عقل وثقافة، وذلك هو علم الإنثروبولوجيا الثقافية. وهنا تحضرني مقولة قرأتها ذات مرة ولا أذكر قائلها، مفادها أن الإنسان بدون لغة يدرسه علماء الأحياء، والإنسان بلغة يدرسه علماء الإنثروبولوجيا، والإنسان بالكتابة يدرسه علماء الاجتماع، لأن الكتابة تساعد على ظهور التنظيمات والمؤسسات الاجتماعية.

وسواء أكانت الإنثروبولوجيا فيزيقية أم ثقافية، فإنها بوصفها علماً حديثاً نشأ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، تبنّت طرائق البحث

العلمي الموضوعية وتسلّح الإنثروبولوجيون بجهاز منهجيّ، وأخذوا يتبعون خطوات محددة في عملهم، أولها، رسم الصورة الأكثر تمثيلاً للجماعة البشرية موضوع البحث، وذلك بالقيام بدراسة ميدانية أو حقلية هدفها جمع المعلومات في بيئة تلك الجماعة ذاتها. ويطلق على هذه الخطوة اسم "إتنوغرافيا" أو الوصف الاجتماعي. أما الخطوتان الثانية والثالثة من الدرس الإنثروبولوجي فينحصران في التركيب والتعميم، أي تحليل وتفسير أوجه الشبه والاختلاف بين الجماعات البشرية، ويطلق على ذلك اسم "إتنولوجيا"(١٠).

إن ما نجده في كتاب " أية حياة هي؟ سيرة البدايات" من رسم للصورة الدقيقة لحياة وأساليب عيش الجماعة البشرية التي ترعرع فيها الكاتب خلال طفولته في مدينة الناصرية، يقع في مجال الإتنوغرافيا " الوصف الاجتماعي"، ولا يتعداه إلى الإتنولوجيا التي تتطلب تحليلاً وتفسيراً لتلك الصور التي التقطها بدقها. وهنا نجد العامل المشترك بين الروائي والإنتروبولوجي، فكلاهما مولع بالوصف الدقيق. وعلى الرغم من أن عدداً من النقّاد المعاصرين يقللون من شأن الوصف في الروايات الجديدة، بحجة أن القارئ لا يحتاج إلى وصف مفصّل للشخوص والأشياء بعد أن عوضته تكنولوجيا الصورة، إذ إن "قيمة صورة واحدة تفوق ألف كلمة" كما يقول المثل الإنجليزي، فإن الوصف يبقى من الأدوات الأساسية في الرواية.

ولم يقتصر الوصف الاجتماعي على الروائيين، فإننا نجد الكثير منه في أعمال فلاسفة وجغرافيين وعلماء اجتماع ورحّالة، مثل هيرودوتس، والمسعودي، وابن حوقل وابن بطوطة، وابن خلدون، والبيروني، وغيرهم. وتسمّى كتاباتهم التي تتناول الوصف الاجتماعي بالكتابات شبه الإنتروبولوجية، لأنها لا تشتمل على التحليل العلمي والتركيب الذي يزودنا بقوانين يمكن تعميمها.

وتعنى الإنتروبولوجيا بإبراز التشابه والاختلاف بين الجماعات البشرية. فالمقارنة تشكّل الخلفية الدائمة لكل كتابة إنتروبولوجية. ومن هنا يمكن أن نلاحظ في النصوص التي اقتطفناها من الكتاب أن الربيعي، كان يقارن بين بيئة مدينته "الناصرية" الثقافية التي أمضى فيها طفولته وبين بيئة تونس الثقافية المعاصرة، التي يمضي فيها الآن كهولته، ولا أقول شيخوخته. ولعل السبب في اختياره هاتين البيئتين - بالإضافة إلى أنه يعرفهما جيداً- يعود إلى أنه نشر كتابه " أية حياة هي؟" على حلقات في الدوريات التونسية، فكان يتوجه بخطابه إلى القارئ التونسي فيقرّب المعاني التي كانت سائدة في الناصرية بما يقاربها من معان معاصرة في البيئة التونسية، ويفسّر مصطلحات اللهجة العراقية بما يقابلها في اللهجة التونسية، وهكذا.

إن بناء الرواية المعماري يتألف من عناصر أساسية هي: الفضاء المكاني والزماني الذي تؤثثه شخصيات روائية وتجري فيه أحداث، وكل ذلك تؤطره رؤية الكاتب الفلسفية إلى الكون والوجود والحياة. ومعروف أن الرواية تشترك مع التاريخ من حيث اهتمامهما في سرد الأحداث، غير أننا نفترض أن "الحقيقة" في الواقع تختلف عن الحقيقة في العمل الروائي، لأن الرواية توظّف الخيال بوصفه عنصراً من عناصر العمل الإبداعي. فالروائي غالباً ما يؤول التاريخ والواقع، ويفسّرهما ضمن رؤيته الفلسفية للكون والحياة، ويتولى صياغتهما روائياً. أما المؤرخ فقد يبتعد عن الحقيقة كذلك بسبب التعصب أو الخطأ، ولكن ابتعاده أقل مساحة من الروائي، فالمؤرخ يحرص على تسجيل الحقائق بدقة ما أمكنه ذلك ويستخدم وسائل علمية موضوعية ليكون أقرب إلى الصحة والدقة(١١).

وإذا كانت الرواية تشترك مع التاريخ في تسجيل الأحداث - مع تفاوت في الدرجة من حيث المطابقة مع الحقيقة والواقع - فإن الرواية تشترك مع الإنتروبولوجيا في وصف الفضاء الثقافي، وطريقة حياة الأشخاص ومعتقداتهم وتقاليدهم وعاداتهم. ويستثمر الروائي ذلك الوصف في إبراز تأثير البيئة الثقافية على سلوك الأفراد وسيرورة أحداث الرواية. أما الإنتروبولوجي فلا يكتفي بالوصف بل يحلل المعطيات ويفسرها ويقارنها بمثيلاتها لدى جماعة بشرية أخرى. فالروائي والإنتروبولوجي يشتركان في الوصف الاجتماعي، ولكن الروائي يبقى في القمة لتتسع الرؤية ويُستكمل الوصف، أما الانتروبولوجي فيهبط إلى السفح ليستطيع الوصول إلى الأسس والقواعد، ويُعمل فكره في الأعماق لكي يفسر الظواهر بالبواطن.

* كاتب عراقي مقيم في المغرب

الهوامش

(١) عبد الرحمن مجيد الربيعي، أية حياة هي ؟ سيرة البدايات (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤) ٤٨٠ صفحة.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٨٢.

(٣) علي القاسمي، العراق في القلب: دراسات في حضارة العراق (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤) ص ٢٦٧-٢٨٣.

(٤) عبد الرحمن مجيد الربيعي، من ذاكرة تلك الأيام، سيرة أدبية) تونس: دار المعارف، ٢٠٠٠)، ٤٧٢ صفحة.

(٥) ارنست همنغواي، الوليمة المتنقلة، ترجمة: علي القاسمي (دمشق : دار المدى، ٢٠٠١) ط٢: (الرباط: دار الزمن،٢٠٠٢) ط٣: (القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٥)

(٦) عبد الكريم غلاب، سفر التكوين (الرباط" وزارة الثقافة، ٢٠٠١) ج ٢، ص ١٥٣-٣٢٨.

(٧) من الناحية التاريخية، فإن عيد الربيع كان عيداً سومرياً يمثل عودة ديموزي، إله الربيع والخضرة والخصب، إلى الحياة في ٢١ نيسان من كل عام بعد اختفائه أيام الجفاف في شهر تموز. وكان هذا العيد من أعياد الإمبراطورية البابلية تحتفل به شعوبها من عرب وفرس وكرد وغيرهم. وقد أهمله العرب بعد ظهور الإسلام وحلول أعياد إسلامية محله. وجميع الكتب التي تتناول معتقدات السومريين وأعيادهم تصرّح بذلك بوضوح. انظر مثلاً مجلة " ميزوبوتاميا " في عددها الأول.

(٨) عايدة كنفاني وأدوار القش، " إنثروبولوجيا" في : الموسوعة الفلسفية العربية، تحرير: معن زيادة (بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨٦)، ص ١٢١-١٣٠.

(٩) التعريف الذي تبناه المؤتمر العالمي للسياسات الثقافية المنعقد في مدينة مكسيكو سنة ١٩٨٢.

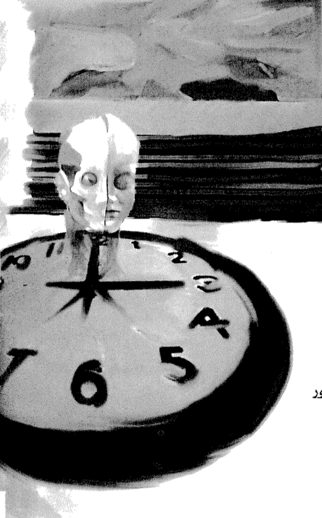
(١٠) عايدة كنفاني وأدوار القش، المرجع السابق.

(١١) حسين حمودة، تحولات المركز، في مجلة (أوان) البحرينية، العدد ٩ (٢٠٠٥)، ص ٢١٠-٢٢٠.

شعر

يا قلبي الأعمى

• خالد أبو حمدية *



عبثاً تدقُّ فلا تعاندْ خفقكَ المطويّ،
لا تجنحْ لنجمك، مُنتهى الأسرار،
مقروء، ومفضوح، ببرق العينِ
حين تجرّها الذكرى
وتهدلُ بالدموعِ الخرس، مثل الحزن
والأشجانِ في نوح الحمامة.
عبثاً تدقُّ وتجتوي، لتردني عن خفقة
شَردتْ مع الغيم البعيد، إلى بلادٍ صار فيها
ملمحٌ لوجوهنا،
جذرٌ يعلّقنا بطينتنا التي جُبلت هناكَ
وأودعتنا بعض طيبتها فلا، لا لا تقولي
عابرٌ
هذا المدلل في الحنايا الوالهات
بهاءُ وجهك، والصفا،
منذ التقينا قبلَ هذا الطين يأخذ شكلنا
يمشي بنا،
فالعمر مرتهن ومحسوب بما نرعاه من
ورد ومن أشياء،
تُخلق مستهامةً.
حسبُ الهوى، ألا يكون على المدى
رهن انطفاءِ العينِ، إن تعبت من التطوافِ
والسَهر الثقيل،
فحسبها، يا عطر، يا تسبيحة الشهد المعتق في عيون الور
في شفة البراعم، في العروق الخضر، في اطلالة النوّار
ابيض، يجتلي فجر الكلام الحلو،
والنسماتُ تسري كلّها استحياء إن دَفَقَتْ،
وان كتمتْ ترقّ - وترتخي،

كالكُحل في ليل العيون يُغازل الأهداب، يلبسها العناقَ
فتستريح،
وتنطفي بالدمع نيرانُ الملامة.
كلمتُها سكَتَتْ،
كأن الصمت احياناً يجرّعنا الكتابة،
كي نغور، ويختفي..
يا سيدي، يا شعرُ، يا مولى القصيدة،
ردّني،
جمحَ الكلام، واغمض العينينِ، عما نشتهي،
اشياؤنا بهتت،
ولم تبق التفاصيل الصغيرة قيد أعيننا،
نحاورها بأطراف الأصابع، كالظلال
النافرات على الجفون وفي عروق
اليد،
كالعمر المحاصر فوق نار الوجنتين
بحجم شامة.
يا لوزةَ العشرين
كفَّ الأربعين غشومة، لما تعاقر هذه الانفاس
إن هجم الخريف على استفاقتها،
وخرّب ما تبقى من زهيّ العمر فوق الوجنتين، وفي الجفونِ
تطاولي...
انتصفَ السوادُ من السواد، اساقطت اوراق ما فينا
من الخفقانِ
ثم تبعثرتْ تحت الخطى،
عمراً، وفجراً ناشفاً،
الريح تكنسه ولا تُبقي على الشفتين،
غير أصابع نصلتْ، ولم تجد الخلاص مع الندامة.
لو تنصف العين، اختلاجات الرؤى في الروح
حين تشفّ، حين تفيضُ،
ما كنا اختنقنا بالجفون المسدلات،
ولا اختلفنا مرة بالهدب حين يرف اطول
في الفضا،
هو لم يكن رهن الظلام
وكنت وحدي لا ارى،
لّما لمحتك غافل البرقُ انبهاري فيك،
اطفأ نور عيني،
كي اراك جديرة بحلاوة الإبصار لما تُعْتمُ
الدنيا على عتماتها،
ويطلّ بدركِ
مغرماً بالشيب يضحك،
تاركاً جُواي،
دمعتها وعينها، علامة.
هو لم يكن قيد السواد، فهجعة الألوان تشربها البواطن
حين نغمض عيننا، ونحيّد الألوان عن شرفاتها،
كم نحن متفقان ان البحر ازرق، والسما زرقاء
والعشب الخفيف يميل اخضر او يذوب، وفي الشرايين
الد ما حمراء
والكلمات اشجار تخبئ بوحنا بغصونها،
فرحاً على مرمى البكا،
نغماً
عصافيراً، تصفق للندى والنور
والزغبِ المطل قبيل يستوفي تمامه.
كم نحن متفقان،
لا تخفض جناحك للقصيدة،
اول الريح انتشاء بين اجنحة الهبوب،
كما الهوى،
في أول الخفقات دفء تحت طيات النعاس
يُحرّش الاحلام
ينبتُها على أرق
تعمّد ان يخون الليل كي يخفي كلامه.
كم نحن متفقان قبل ضلالتي
جفت دموعك والهديل على بياض الريش،
وانتفض الحمام
فلم اجد شجراً احاوره على ميل الفروع
المائسات، ولم اتعربش الاغصان
لكني،
تثنّت فيّ اضلاعي
فدرب الحب ما فيه استقامة.
جفّ الهديل على الفضاء،
وذي الابراجُ عالية، ولي ان قصّرتْ خطوي يدان
تلوّحان فلا تبوحي بوحك العالي،
لألحق فيك إن لملمتُ اشيائي وطرت،
فأفق اجنحتي يطال شراعك المنصوب
مثل الهم،
في قلبي الى يوم القيامة.
انا لم اكن اعمى، ولكني تقصدت العما لأراكِ،



شعر

اقرب من مزار العين في الاشياء،
من حُجُب الجمال اذا تكشّف سترها
هي حصتي في الحظ عمياء..
فلا تعبت بنا
عبثاً تدق وانت في عقد الدما،
من انت يا فرس الرهافة
كي تطير وتطلق الخطوات ريح مسافة؛
ان رحتَ تقدحُ باشتياقك في بواكير الكرى
بين الحلاوة والمرار، تميل ميل السرو
لا تحني لعصف الشوق في جنبيك هامة.
زمن حرون،
لا ينافق غفلة الاضداد،
ملح العين موقوف على الحسرات، لا يسري بنشوة ناظريكِ
تشوّقي، وتشوّفي، ما للجفون على جمارك اطبقتْ..
كلمتُها سَكَتتْ
غازلتُها صَمَتتْ،
فلم اصبر وعلقت الشفاه على الجبين،
فما تغشتها يداي، وكل مسامة في الوجه أجْرَتْ ماءها
دوني،
فما ابصرتْ غيري دونها
لكنني احسست بين اضالعي
سَرَبَتْ غمامة.
ذابت بأوصالي ولفت كل صحرائي
البعيدة
كاليمامة.
هو لم يكن اعمى،
كلانا لا يرى.
عيناك غافلت الحروف وصالحت اهدابها،
هل تلمحي بالصمت اوراقي تنوس بحبرها؟!
تتعلل الأوراق فيك فلا تردي بوحها..
غربتني
وانا الذي اسلمتُ نبضاتي ضلوعك ثم ارخيت
الشجون
ورحت اودعك السلامة.
يا ظبية خفّت على ماءين مختلفين،
عندي بحرها،
تطفو عليه وتقطع المرساة إنْ مَدٌّ وإنْ جَزْرٌ.
فلا الامواج تغرقني،
ولا صنارة في القلب تشبكني
فنامي ملء هذا البحر فيّ، تورّثي الاسرار منذ
كتمتها ولآلئي
واستبقِ لي سهري
ففي كفيك تأتلف الموانئُ كلّها،
وعلى اشتها عينيك، داخ الليل مختصراً
ظلامه.



* شاعر اردني

تراتيل .. لامرأة القرنفل

• عصام ترشحاني *

- مشهد ١ -

لصديقتي..
بحر وغزلان
لأحلام التي فرّت
من التأويل والتخييل
وانسكبت «ألم نشرح»
على اللهب المنزه
زورقان..
وكوكب..
وغناء يابستين
لامرأة القرنفل
قبلة.. بشطيتين
فم خرافي
وكأس من ندى..
وانا احاول..
في نعاس النار والأعشاب
ان اخفي البلاد
واغلق الاقمار
لكن انتشارك في العذوبة لا يُحدُّ
فكيف لي..
ان احتويكِ
واذهل العشاق
ان جنونك الذهبي اثملني
واسس شهوة التفاح
اوقد خصلة الانهار
في لغتي.. وضيّعني
وها.. مثلي رجيم
يُنجز الفلوات في دمه
ويوغل في السؤال
وفي المحال...

- مشهد ٢ -

قبل نار..
رأيتُ نشيدكِ
لا يشبه النار
كان الحمام الذي
ينقر الياسمين بقلبي
ويهدي..
لمن عانق الحب في مقلتينا
سُلاف الكلام
رأيت نشيدكِ
يعلو بأزهار نبضي
وتيهكِ يستدرج البارقات
فهل امتطي
ما.. يُجذّف بالشمسِ،
والخافقاتِ
وابدأ من
برزخ العطر والخمر
ام اعتلي عنفوان الذهولِ
واخلو الى
غابة من حليب الشرر؟
آه.. يا شاعر الطلع والزرع
ما اعذب الجمرَ
ما اعذب الموتَ
في أنثيات القمر..

مشهد فوق احتمالي

هل غسلته البغتة
حين روائحها
دارت كالنيزك في دمهِ..؟
لن انسى
كيف النبعُ.. تلاشى فيها
وفراشاً.. صار الضوء
المتناثر منها..
كانت كالاشجار المكتوبة
غامضة الغابات
سوواضحة الريحان..
وكان كشريان
مفتوح للشمس
يعود الى خافقها
كم امسك
زقزقة الليل الماطر
في نصفها
ورمادها أزهاراً موحية
فوق الورق الظامئ؟
كم اوقف ما لم يكتب بعد.
وعلمه ان يسجد
بين يديها؟
هل صعقته النشوة
بعد لهاث البحر؟
فصار صراطاً للحب المدهش
بين سؤال الارض
وبين جواب الماء؟

* شاعر من سوريا

شعر

أبصر بنيَّ ذبالتي

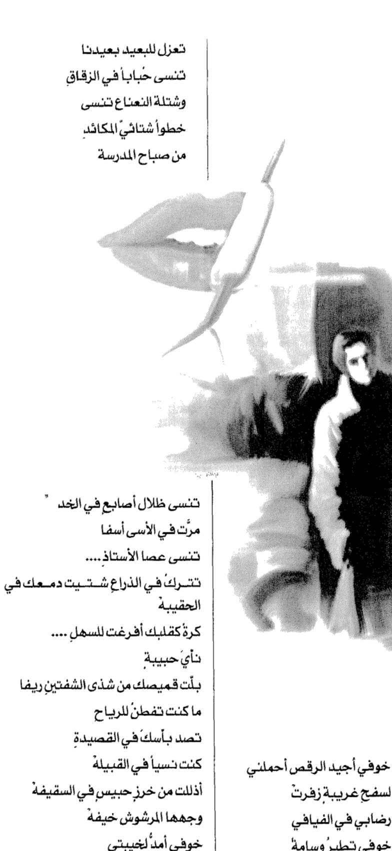
• غســان تهـتــمــوني *

أبصر بنيَّ سماءنا
لا ناي يحـمـلني لحلمي في البريد
لا حصّة للعير فوق مصاطبي
وحدي أرقط فضة الأفلاج وجدا
أنزاح من نيلي صـفــاء للقصيدة خلّبا
لمنازل في الرمل .....
دارت في الرحى خببا
أبصر بنيَّ ذبالتي
في الريح نزفا في الطوافِ
شفيف أصابع ......
نصّا يمور برمشها رهباً
مزقًا ترمم للرقيم غضاضة الديجورِ
تلك مساحتي في الرمز ....
مادت في السنا قصبا
ما كنت نسياً قبل هذا
كنتُ عتق سنابلي

ووصيف غرته بقوس الروزناتِ
صنيع حنطتهِ حبابا
علقت من بَلَلِ رموشي للقفار
ورفعت للزغب المصفى
حليتي في الحب
ربي أوجز لصحبي
زمناً تبدَّد في النوافذِ
صوب مشكاةِ الظلامْ
هيئ لنسكي في الصفيح مفازتي
لعلو موت بين أجنحة القطاةْ
صرفاً أهزُّ بها حليَّ شفاعتي
أبصر بنيّ ذبالتي
ما دلّني إلا بريقك في السلالْ
نشوان من ألقٍ
بمنسأة النشيدِ
شبيه نهر ردّ للأطيافِ
لوني في الحصاةِ
....
يا حادي العيس الغريبةِ...

قدَّ قمصاني بنايكَ في الوريدِ
وأجـ ج الهذيان....
ما عادت تعود بطيرها
حتّى لك ل ا م ا
و الدمعُ في الوجنات مذْ
شبّاكها في الفلك لاذا

تعزل للبعيد بعيدنا
تنسى حُباباً في الزقاقِ
وشتلة النعناع تنسى
خطواً شتائيَّ المكائدِ
من صباح المدرسة



تنسى ظلال أصابعٍ في الخد *
مرَّت في الأسى أسفا
تنسى عصا الأستاذِ....
تتركُ في الذراعِ شتيت دمعك في الحقيبةْ
كرةٌ كقلبك أفرغت للسهلِ ....
نأيَ حبيبةٍ
بلّت قميصك من شذى الشفتينِ ريفا
ما كنت تفطنُ للرياح
تصد بأسكَ في القصيدةِ
كنت نسياً في القبيلةْ
أذللت من خرزٍ حبيسٍ في السقيفةْ
وجهها المرشوش خيفةْ
خوفي أمدُّ لخيبتي
حبواً من الغصّات ....

خوفي أجيد الرقص أحملني
لسفحِ غريبةٍ زفرتْ
رضابي في الفيافي
خوفي تطيرُ وسامةٌ
من غبطةِ الأسماءِ

لا ولداً سؤولاً .....
عابق الخطوات صافي .....
ذرني رهينَ سهادهِ .....
قلباً تعلل بالرذاذْ
لقليل ماءٍ قطّ
من بللِ نعاسي
....
هيهات أرجعني لطيفكَ
في اهتزاز الظل * ريش نوارسٍ
فلاً بتولاً حاسر الدمعاتِ
غ ا ف ي
ليتي أثبت في النسيم رشاشةً
أيَّان أنقشُ للبعيدِ بعيدهُ
ليتي ثمالة شهدهِ
أغفو أزم ل للحفيفِ مدادهُ
أيُ ريشةُ .....
ذرني أحوطُ بقلبهِ
ما انسخَّ من فمهِ
لغةٌ تراودُ زفرة الأزهارِ
في يدهِ
إصعد بنيَّ نحيب جد ك في الأعالي
فهذه سنةٌ من النومِ الخفيف كحزنهِ
وهذه عرباتُ خضرتهِ
وطيناً نافراً
كالليل من ازميله
وهذه علاقة الأحلامِ
أندلساً لعبد الله صوبَ سمائهِ
لمعانهُ في الفوتِ
بردتهُ البياض كصمتهِ

---

* شاعر أردني

قصص قصيرة جدا

• عبد الله المتقي *

رائحة

الغرفة شاحبة...

الصمت مقلق...

والرائحة نتنة، وقليلة جدا...

كان متكورا فوق السرير، وكان يستشعر قرحة النتانة...

ضوء الغرفة اصفر ناصع الآن...

الرائحة تكتسح الغرفة...

لم يقف، لم يتفقد فم المرحاض، ولا قمامة الأزبال بحثا عن مصدر الرائحة...

فقط ،،،

كان يعرف أنها بداخله، وتتسرب عبر مسامه إلى الخارج

قيامة

الحافلة توقفت ..

يظهر أن الحافلة توقفت ..

وأطلق شرطي المرور صفيرا حاداً .. ثم ريثما استرسل في الضحك.. ومع ذلك لم تتحرك الحافلة التي توقفت قبل قليل ..

الركاب يستلقون على الكراسي من الضحك.. التفت السائق.. وكاد يجن من الضحك..وقف الشرطي قريبا من نافذة السائق.. ضحكا معا من مناخرهم ، وضحكت كراسي الرصيف،و...نزل مساعد السائق من الباب الخلفي.. صافح الشرطي بالضحك.. وكانت قيامة من الضحك..

ارتفع صوت المحرك..

يبدو أن الحافلة ستتحرك..

و..تحركت الحافلة

منسج

كعادته، يستيقظ جدي باكرا، يغسل تعب الأحلام، يغلق خلفه باب الدار القديمة، ثم يبتلعه الحقل في كل الأحوال .

و.. تذوب الشمس، و..يتكور جدي، يرتعش، و.. ينام.

وكعادتها جدتي، تنكب خلف المنسج كي تصنع جلبابا لجدي الذي يؤوب عيانا كل مساء،

و ..يتكوم ، و.. يرتعش من البرد ، و.. يخبئ يديه بين فخذيه بحثا عن الدفء...

نكهة المطر

كان للمطر في قلوبنا الصغيرة، مكانة حلوى عسل السكر،

كان يبلل وجوهنا، يعطر الجو برائحة التراب،

ويدغدغ مسامنا الصغيرة التي نشفت من القحط،

كنا نخرج لاستقباله كما لو كان عائدا من الطاليان،

ينقط باردا فوق جلودنا العارية، يتسلل عبر ثقوب السقف،

وينام معنا في الفراش...

وكان للمطر في قلوبنا الصغيرة، نكهة



الشاي البارد والخبز الحافي

عرس الذئب

أشعة الشمس دافئة...

السماء تصبب مطرا خفيفا...

والمرأة القاحلة تمشي متمهلة، فوق رأسها مظلة مثقوبة، ولا أحد على الرصيف، سوى طفلين مندهشين.

المطر يتسلل إلى صدر المرأة، القطرات تمضي باردة، دافئة، وبعيدة إلى أماكن ملغومة، وقابلة للانفجار في أية لحظة .

و..و ترمي المرأة بالمظلة.. وتستسلم لعرس الذئب الذي تنتظره من سنين عجاف

بروميتيوس

الشاعر يكتب فوق المكتب

يكتب بروميتيوس في وحدته ، مثلا

يدخن القنب المغربي ، يشرب قهوته،

ويفكر في شيء ما :

قصيدة مثلا أو سرطان

ستائر

آخر المساء، وقفا قريبين من محطة القطار، تفحصت عينيه البنيتين، تلمظت شفتيها، وتمنت من أعماق قلبها لو يعودا لرائحة البحر، ولجنون الغجر بعيدا عن أعين النهاريين.

لكن صفير القطار، وقارورة العطر التي نسيتها في جيب جاكيتته، سيظلان تذكارا منسيا في غرفة بدون ستائر باذخة.

الكرسي الأزرق

الكرسي الذي يقف على رجليه، يبدو الآن مستلقيا على قفاه قرب الباب، يتأمل تلك المرأة التي تتصبب عرقا مالحا وعطرا ، وذلك الرجل الذي يلهث تباعا وسراعا.

الكرسي الأزرق يقطب جبينه الآن، لأن هذه المرأة التي تجفف جسدها، كانت تموء كهرة قبل قليل ، وتنشب أظافرها بين كتفيه.

---

* كاتب من المغرب



تيسير سبول

❖ حكمت النوايسة *

من جنوب قديم كان يسربل أحلامه
من جنوب قديم
ومن مزاج موغل في الصخر كان يعتصر الكلمة ممهورة بتاريخ سفته السوافي، وارهقته أمزجة الغيم ... لا غرو وقد كانت "بلاد جبال " مسقط الرأس ومرتع الصبا، و"بلاد جبال " تلك كما يسميها سليمان القوابعة حضرت في النص والناسّ مزاجها الحادّ، ووعيها الحارق، وصفاءها الفضيع، فكان ذلك الرأس المتعجّل، الذي أمسك خيط الإبداع من آخره:

اي وهم
جمّدَ التاريخ في عروقي وعرّى
للرياح الهوج نهراً"

فرأى في بداياته أنه يسير إلى تخوم النهاية، غريبَ الملامح، بعد أن اختلطت الملامح، وبعد أن بُدّل الصفاء الحادّ بوجهات النظر المخذولة، المستجيبة للممكن العاجز، وبعد أن تحولت المسلمات لاجتهادات، ليس على صعيد العمل السياسي فقط، وإنما على الصُعد كافة، وليست السياسة إلا فرعاً على الاجتماع، ففي قصيدة " عودة إلى الرفاق المتعبين " يقول:

غجرية
يا لهاث الرمل، يا إنساني الضائع
في أصداء موال حزين"

لتصبح المأساة - أي مأساة - مفتاحاً لدهاليز من الغربة الروحية التي أحسها، ويحسها النبي الغريب، فهو إذ يرى إلى مفردات الاجتماع الإنساني حوله لا يملك مخرجا من شعور عارم بالغربة، لأنه توحّد مع الإنسان بالمطلق، بإحساس حاد مرهف واضح، لا لبس فيه، في الجوانب كلها، ولعل دراسة (تيسير سبول) من الزاوية الاجتماعية قادرة على تفسير الوعي السياسي الحاد، والاستجابة الحادة عنده، فالغربة التي كان يحسّها ليست غربة سياسية بقدر كونها غربة إنسانية، غربة الصفاء أمام الرماد، وغربة الفجر أمام الغبش، ولعلّ في المقطع التالي ما يبرهن على انحيازه للصافي الصُّراح، سواء أكان أسود أم أبيض :

" أمطريني أنت ما زلت غنية
لم يلطخ شفتيك الطين بنيّاً وأخضر
لم تخوني منحة الشمس فهذا الوجه أسمر
ما كسته حلل الوجه المزور"

لقد لعب ذلك المزاج الرومانسي بتلك الروح، فكانت النظرة الفردية المتوحدة مع عناصر الطبيعة كونها الصفاء الأول والأخير، والمتوحدة مع الإنسان المطلق كونه الفرع الأرقى لتلك الطبيعة، وإنّ من تملّكه ذلك المزاج لن يكون اشتراكياً بأيّة حال، لأن في الاشتراكية قتلاً للفرد لصالح المجتمع، قتلاً للإنسان لصالح اجتهادات الإنسان، وهي-تلك الاجتهادات- تشوه صفاء الطبيعة، ويصبح السير في لعبة (الجماعية) مساحيق تحجب صفاء الأرواح بنزعها الفردي؛ فالجماعة في الوعي الرومانسي الحاد مؤامرة على الأحلام الفردية، وهو في انتمائه للأمة انتماءً حاداً إنما انتمى إلى الإنسان المضيّع جهلاً وتخلفاً وظلماً، ولما وجد نفسه قد أضل الطريق، بالانخراط الجماعي الذي وجد فيه ضياعه الفردي والضياع العام، فإنّ الروح الشفافة تكون قد وصلت إلى الطريق المسدود، وتجد نفسها استجارت من الرمضاء بالنار، ولعلّ المقطع الآتي المأخوذ من قصيدة مهمّة من قصائده يعبّر- بتأمّل بسيط- عمّا أريد الوصول إليه، يقول:

" تخنقني أصابع الندم
تجتثني، تحيلني شريحة من الألم
لأنني بريء"

فالمفارقة في هذه القطعة معزولة عن سياقها، هي المفارقة التي يستشعرها الوعي الحاد، فقد كان في الوقت الذي كتب فيه هذه القصيدة يعيش في منطقة الندم، والندم ليس لأنه ارتكب جرماً بحق غيره، ولكن الندم على الوجود نفسه، ولعلّ قراءة القصيدة بصورة أعمق من مدلولها السياسي . الحزبي كفيلة بتبديد الكثير من الغمام الذي اكتنف هذه الشخصية البريئة، فالبراءة بحد ذاتها مفارقة، لأنها خارج سياق الوعي الرومانسي الحاد، وهي في عرف ذلك الوعي محط سخرية وسخافة لا تساوي شيئاً ذا بال، وإن سؤال السخرية ملحٌ هنا:

من ماذا البراءة؟
وأمام من البراءة؟

مع معرفتنا أنّ كلّ ما هو سخيف ومثير للسخرية أصبح يحدد حضوره الاجتماعي، خارج تلك المنطقة التي يسير فيها، وبتجرد افتراضي، لو كان تيسير يعيش في زمن غير زمنه المندفع فيه الناس خلف الشعار البراق، والشعاريّة الزائفة، لكان له فسحة يراجع فيها طريقه، ويهتدي إلى ضالته المنشودة بالارتداد إلى الذات منبعاً للصفاء الذي أضاعته الوجوه المزوّرة، والأفكار المزوّرة، لكن، هيهات ....

لقد كان تيسير رومانسيا في فهمه للحياة، وانتمائه لها، رومانسيا في حبه، ووطنيته، وقوميته، وإنسانيته، لم ينظر لتلك الرومانسية وإن نظّر بها، ولم يهتد إلى ذلك، ولم تكن لديه فسحة ليهتدي إلى ذلك، إذ لم يفسح له المزاج الحاد، والوعي الحرفي المجال لأن يرتدي الرماديّ برهة من الزمن بحثاً عن الأبيض الصفاء.

وإذا كنا نتحدث عن تيسير الإنسان في معترك الحياة، فإننا لا نغفل تيسير المبدع الذي كان رائداً حقيقياً في الرواية الأردنية، وليست الريادة هنا بمعنى الأولية، وإنما بمعنى التجديد، ثم إنه كان شاعراً صادقاً فنياً وقائعياً، تخطفه الموت بإيعاز من وعيه الحاد، وتماهيه المطلق مع الروح الشفافة التي حملها معه من " بلاد جبال " فسرقتها المدينة والأحلام المخفقة، فأطلق الرصاصة على تلك الحقيبة، وعاد إلى وطنه .

وإذا كنا نستذكره هنا، فإننا ندعو إلى قراءة جديدة لتيسير إنساناً مبدعاً، بعيداً عن أصدقائه والذين عرفوه عن قرب، لأن في المعرفة حجاباً، وبعيدا عن كتب القص واللصق التي تملأ علينا - مع نواياها الطيبة- الأفق، وتظللنا بقطعيتها التي تندرج في باب المسلمات، ولأننا نرى الأشياء كلٌّ بعينه ... وكيف نرى من كان يرى بقلبه، ويخفي صخرة سيزيف بين ضلوعه؟

---

* كاتب اردني



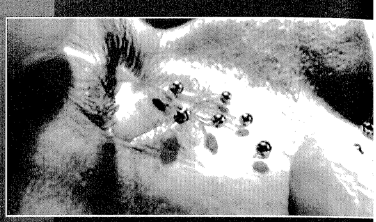
يحيى القيسي*

"الجزيرة" حيث الجنة الموعودة

بحث الإنسان عن الخلود عبر الاستنساخ ضمن خيال علمي مخلوط بالعنف

THE ISLAND

يبدو أن شغل هوليوود الشاغل هذه الأيام هو التسابق لإنجاز كل ما هو غريب وعجيب وفريد، بحيث أنها حقا قد تجاوزت الأطر النمطية أو التقليدية التي ما زالت تحكم معظم النماذج السينمائية في دول العالم الأخرى، ولكن إذا سلمنا أيضا بأن الكثير من المتابعين أو المنتقدين لها يرون فيها سينما تنغمس في حمأة العنف والإثارة الحركية غالبا، وتبدو سينما مصنعة تكنولوجيا في المختبرات الكمبيوترية، ومغرقة في آخر ضروب التطورات الصوتية والصورية والمؤثرات، فإن كل هذه الانتقادات تبدو ضربا من العبث إذا أخذنا المشهد بمجمله

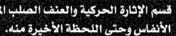


وعلى كل فإن النتاجات الجديدة تحمل دوما كل ما هو مثير للتساؤل والتجديد سواء على مستوى الأفكار المطروحة أو الأساليب المنجزة أو التقنيات الموظفة، ويبدو أن النقاد في أميركا هم أول من ينتبه للأفلام حين بدء عرضها فيمطرونها بسيل من الكتابات التقييمية التي لا ترحم غالبا، فثمة نقاد لهم آراؤهم التي يتابعها الجمهور ويهتدي بها، وقد يسقط فيلم ما وينصرف عنه الجمهور بفضل هذه الكتابات أو قد تزدحم دور العرض بالمشاهدين له للسبب نفسه..!

أسوق هذه المقدمة من أجل فيلم " الجزيرة " المنتج لهذا العام ٢٠٠٥ والذي يحمل في مضمونه وطريقة صياغته لمحات تجديدية، وإن كان في مجمله لا يخلو من الهفوات، والفيلم من إخراج مايكل بي عن قصة للكاتب تريد ويل أوين، وقد جاء في (١٣٦ دقيقة) وحشد له مجموعة من النجوم وكبار الممثلين من أمثال : إيوان مكريغور، وسكارليت جوهانسون، وجيمون هونسو، وشين بين، مايكل كلارك دونكان وغيرهم، ويبدو " الجزيرة " لمشاهده مقسوما إلى جزئين أساسيين، أولهما الخيال العلمي المثير للتساؤلات، ومحاولة حل الألغاز التي تجري أمامنا كمشاهدين، ثم قسم الإثارة الحركية والعنف الصلب المثير للدهشة، ولحبس الأنفاس وحتى اللحظة الأخيرة منه.







❖ الاستنساخ : فكرة شريرة أم لصالح البشر؟

يبدو الفيلم منشغلا منذ اللحظات الأولى في إدخالنا إلى عوالم غريبة لمجتمع يبدو فاضلا، ومنظما بطريقة عجيبة وتدور الأحداث في العام ٢٠١٩م، فنرى مئات من الرجال والإناث في لباس أبيض يتحركون بانتظام، وترتيب، داخل ممرات وردهات ومقاصير، وكأنهم في سفينة فضائية مثلا أو بناية ضخمة، مغلقة عليهم، وقد ضبطوا بمعاصمهم بأساور تبدو سجلا شاملا لهم، وتدل عليهم أينما تحركوا وتراقبهم بكل سلاسة من قبل المشرفين عليهم الذين يتميزون بلباسهم الأسود، وتبدو شاشات تلفزية عملاقة وحديثة تبث الإعلانات والتعليمات للجميع، ونتعرف هنا على عنصر من هؤلاء البيض وهو لينكولن إيكو ٦ (الممثل إيوان مكغريغور)، ورفيقته جوردان ٢ ديلتا (الممثلة سكارليت جوهانسون)، ويبدو كل شيء مرتبا بعناية فائقة دون أخطاء، فثمة رقابة كومبيوترية صارمة على الجميع، حتى أن الاقتراب العاطفي أو الجسدي ممنوع من الطرفين، وهؤلاء البشر الذين لا يبدون بشرا تماما، تحكمهم ذاكرة مبرمجة لماضيهم، فالكل يعتقد بأنه من المطهرين المحظوظين بالنجاة من التلوث الخطير الذي تعرضت له الأرض، وأنه في هذا المكان المعقم رحمة من









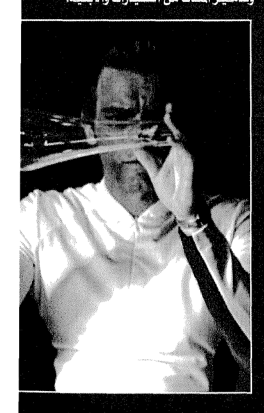


السماء، والكل يعيش على أمل واحد أن يقع الاختيار عليه من أجل الذهاب إلى الجزيرة، وهي المكان الذي نجا أيضا من التلوث، ولهذا تجري إدارة هذا المكان الغامض بين الحين الآخر سحبا أو يانصيبا على من يفوز للذهاب إلى الجنة الموعودة أو الجزيرة حيث الهواء والماء والشمس والجمال حسب ما تبثه الشاشات لهؤلاء " المحظوظين " ولكننا نتعرف عبر أحداث الفيلم، وبطليه الأساسيين لينكولن ٦ وجوردان ٢ على غير ذلك، فهؤلاء الرجال والنساء ما هم إلا مجموعة من المستنسخين لرجال ونساء في الواقع، وأن أعمارهم لا تتجاوز الثلاث سنوات، وهم عبارة عن قطع بشرية لكفلائهم أو من أوصى بهم من الأغنياء والمتنفذين من أجل استبدال جزء معطوب أو أكثر فيهم، وما الجزيرة الموعودة أو الجنة المبتغاة غير تذكرة ذهاب نحو الموت، وتبدو لنا كوابيس لينكولن التي تتكرر في منامه، وتقض مضجعه كمؤشرات على ذاكرة سابقة له أو حياة مر بها، وهي أيضا تثير فزع د. ميريك (شين بين) المسؤول الأول عن هذا العالم المستنسخ، والذي يخدم الشيطان بمعرفته من أجل أن يحقق أهدافه الشريرة المغلفة بالرحمة بالناس، والحرص عليهم والذي يعتقد أن هذا العالم الذي بناه لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه وهكذا نعيش في القسم الأول من الفيلم أجواء خيال علمي مثير للتساؤلات، وفيما ينجح لينكولن ٦ بالهرب مع رفيقته جوردان ٢ خارج هذا السجن الكبير المنعزل نكتشف أن هذا المكان السري لا يكاد يعرف عنه أحد في العالم غير حراسه، ومسؤوليه، وأنه حتى الممولين لمشاريعه، ومنهم الحكومة الأميركية نفسها لا تدري عن غرائبه شيئا، وتظنه مختبرا خاصا للأبحاث الجينية وللاستنساخ، ويبدو أن العالم لم يتقبل حتى في العام ٢٠١٩ الموافقة على مشاريع الاستنساخ للبشر، ونعلم اليوم أي قبل ٤١ سنة من هذا الموعد أن ثمة ما يجري في السر بهذا الشأن في مختبرات قصية وسرية، وأن الحديث عن النعجة المستنسخة دوللي ليس غير مقدمات لأمور أشد هولا وغرائبية من الخيال نفسه، ومن المعروف أيضا أن السينما تلتقط المؤشرات، وتحاول أن تستبق الواقع، وأن تنجز رؤيتها الخاصة في المستقبل، ولنا في فيلم عن الصعود إلى القمر أنجز في العام ١٩٠٩ مثال على أمر تم التأشير عليه قبل نحو ٦٠ سنة من إنجازه الفعلي...!

❖ القسوة المتوحشة تطارد البراءة

بمجرد هرب لينكولن وجوردان خارج القلعة الحصينة تبدأ مرحلة ثانية من الفيلم مبنية على المطاردات التي لا تنتهي، من أجل القبض عليهما حتى لا يفشيا الأسرار ويكتشف العالم ما يجري هناك من أهوال، وبالرغم من أن الفيلم يقدم لنا هؤلاء المستنسخين كأطفال بخبرات حياتية بسيطة عن عالم مفترض(نسخة جوردان عمرها أربع سنوات فعلية، ونسخة لينكولن ثلاث سنوات)، فإن أجسادهم لا تقول ذلك فهم قد تجاوزوا العشرينات، كما أنهما نجحا بالفرار من أعتى رجال القوات الخاصة السرية والمدججة بالأسلحة المتطورة جوا وأرضا، وهذه من مثالب الفيلم فثمة الكثير من الأمور غير المقنعة فمن أين جاءا بتلك القدرات على القتال والهرب من جنود محترفين، وبالطبع فإن الفيلم قد حفل بمطاردات عنيفة، ومشاهد جديدة ومثيرة، وخطيرة، ومنها تلك المطاردة التي لا تنسى وسط الشوارع المزدحمة بالسيارات وعجلات حديدية ضخمة مخصصة للقطارات تسقط على السيارات فتسحقها، وتلك اللقطات للدراجات النارية الطائرة فوق الشوارع والبنايات، والقطارات المعلقة السريعة، والسيارات موديل ٢٠١٩، وسقوط لافتة إعلانية ضخمة من أعلى بناية على الأرض، وهرسها للناس والمركبات بل واصطدامها المثير بطائرة مروحية.

من الواضح أن مخرج الفيلم مايكل بي وطواقمه قد عملوا على إنجاز واقع متخيل لمدينة أميركية بعد ١٤ سنة من اليوم، وفي اجتهاداتهم الكثير من الخيال الواقع على أسس علمية منظورة، وفيه أيضا الكثير من الإخفاقات، فالسيارات مثلا وبعض مظاهر المدينة تبدو من أيامنا هذه وملامح أخرى تبدو منتمية إلى عالم المستقبل، ناهيك عن السيل المبالغ فيه من القسوة والقتل المتواصل، وتدمير المئات من السيارات والأبنية.



وإطلاق النيران من أسلحة مختلفة من أجل القبض على عنصرين من المستنسخين، كما أن النهايات تكون غالبا سعيدة ومتضامنة مع عواطف الجمهور الذي يتابع الفيلم، ولهذا تحدث المبالغات التي تفسد متعة التلقي والإقناع، فبعد تلك الكمية الهائلة من العنف تكون الغلبة لهذين النسختين من بني البشر، ونرى كيف أن رجل القوات الخاصة المكلف بتصفيتهما ينحاز إليهما أخيرا، ويقتنع بأحقيتهما في الحياة، وينقلب على ميريك الشرير، ويتم تحرير بقية المستنسخين وإطلاقهم إلى الحياة الحقيقية، إنها تبدو ثورة لأولئك المصنعين مختبريا ضد من صنعهم بعد أن أدركوا بأنهم ذاهبون إلى الموت وليس إلى الجزيرة المفترضة، كما أن قدراتهم العقلية قد أصبحت تنضج بطريقة متسارعة لتضاهي النسخ الأصلية التي استنسخوا منها، وهي أمور لا تكون في حسبان من استنسخهم من العلماء، أي أنهم كائنات بشرية حقيقية وليسوا مجرد قطع جسدية بديلة أو مجموعة من (المنتجات النباتية) كما يطلق عليهم ميريك.

لا يمكن بالطبع لأية كتابة عن فيلم ما أن تعيد صياغة جوانبه البصرية والسمعية في كلمات مكتوبة، بل هي تشير إليها، وتحفز لمشاهدة الفيلم أو عدم إضاعة الوقت من أجله، ولكن تظل تلك الصور المرعبة للمئات من البشر المستنسخين في الأنابيب البلاستيكية الذين هم على وشك الخروج إلى هذا العالم في فيلم (الجزيرة)، وتلك الأجواء الجدلية من الحوارات والعوالم الغريبة تطرح الكثير من التساؤلات عن المزالق التي يمكن أن يتورط فيها البشر بحثا عن عشبة الخلود عبر الاستنساخ أو غيره، وعن الثمن الذي من الممكن أن يدفعوه لو نجح هذا الأمر أو أخفق..!!

* قاص وصحفي أردني
yahqaissi@hotmail.com



ديوان

"لماذا لا يموت البحر" للشاعر المغربي بن يونس ماجن



* عبد القادر الجموسي *

يتخذ الشاعر المغربي المهاجر بن يونس ماجن(١) في ديوانه " لماذا لا يموت البحر؟"(٢) من ثيمة الهجرة السرية ذريعة شعرية لاستكشاف حالة وجودية ووجدانية للإنسان في مسعاه اليومي بحثا عن " لقمة عيش وملاذ آمن".

يأبى الشاعر إلا أن يتخذ من الواقع الحي للمهاجر السري نقطة انطلاق لسبر غور تجربة أشخاص، رجال ونساء، يراودهم، حد الهوس الطاغي، حلم الجنة الموعودة، أو "أوتوبيا الشاطئ الآخر" بما يحمله من وعود وأماني وصبوات تستحث الكائن على ركوب متون المغامرة في حدها الأقصى، وفي تحد مهيب، بل وملحمي، للمشتهى المستحيل، وللموت نفسه من أجل تحقيق كينونة قد لا تتحقق أو احتذاء رحيل ما بعده عودة أو منجاة.

إن قصيدة "لماذا لا يموت البحر؟" هي محاولة لمساءلة هذا المصير الغامض للكائن وهو يتجرع أتون "موقف تراجيدي"، بكل ما يستثيره فينا من مهابة وإشفاق، موقف تتنابذه ثنائيات متوترة ومتوزعة بين الوطن والاغتراب، بين الانتصار والانكسار، بين الصقيع والشمس، بين الاندفاع الحيوي للكائن وهشاشته ولظى الندم القاسي.

وبين الرغبة والتحقق "بحر" لا بد من عبوره من أجل الوصول إلى "أرض الفرص والأحلام". لكنها في الحقيقة رغبة منذورة للفشل سلفا. لأن البحر "غادر يأكل أبناءه" و"جدار الموج عنيد" و"البحر جسر إلى الدرب الطويل" والبحر كذلك "شاطر يحفر في منفى الرمل المغارات والعناكب المتمردة". والبحر ينحدر نحو الظلمات/ والموج الجائع يطارده". والبحر أيضا كائن لولبي مهترئ "يحتاج إلى الترميم/ لكي يسهل العبور/ لنعال ناشفة". تلك كلها صور متراكمة تؤثث فضاء القصيدة لتعكس بكثافة ضراوة البحر واستحالة العبور.

لكن "المغامر المتفائل" لا يتوقف عن اجتراح المحاولة ولو "على متن قارب من الخشب الرديء" لا يقوى على اختراق "جدار البحر" و"معترك الموج" السميك المعتم. وفي تقديري الشخصي، هذا الملمح من نفسية شخصية المهاجر العنيد، هو الذي يمنح خطاب الأنا المتكلم في هذه القصيدة الطويلة (٣) نفسا ملحميا، يضعه ضمن قافلة الحالمين بتحقيق المستحيل بدء من جلجامش وهو يبحث عن نبتة الخلود، إلى سندباد "يقاتل غول الأشرعة" إلى سيزيف " يحمل صخرته إلى السواحل الأندلسية"، وغيرها من الصور الشعرية/ الأسطورية المتقابلة/ المتناظرة التي تجسد استماتة الرغبة أمام صلافة المصير ومأساويته.

وإلى جانب هذه الصور التي تتصادى مع أنفاس القصيدة، يستنفر الشاعر العديد من النصوص والحكايات المأثورة من الأدب العربي وقصص الأنبياء والتراث الإنساني ليجعل من قصيدته نسيجا تتجادل فيه، بتناص محكم، تداعيات ورواسب تجارب إنسانية وأسطورية جماعية، ترمز للبطولة حينا وللتضحية والفداء أحيانا. وعلى سبيل المثال، يقول المتكلم/الشاعر بإيحاء جميل:

أما الهاربون الى الضفة الأخرى
فسيحرقون مراكبهم المهلهلة
ببعد العبور الى الشط الآخر.
وسيدفنون مجاديفهم واشرعتهم
ويتركون وراءهم قمصانهم اليوسفية
للمؤرخين
وشعراء الملاحم
وكتاب التدوين. (مقطع ٣٣)

وحيثما وجد الموت توجد الكتابة لتؤرخ سيرة غياب يصر على الحضور. فالقصيدة تبتدأ بفعل تدشيني " عند مدخل ساحل الضباب/ وتحت شجرة الخروب" حيث " يغمد الفارس سيفه في صهيل البحر" (مقطع١). وتدريجيا توغل الذات في مجاهل البحر وغوامض هواجسه ومخاوفه وآماله المشرعة على الشك واليقين سواء. ومن ثمة تتحرك آلة الأزرق الفسيح الجهنمية لتجهز، بلا رحمة، على البحارة والمبحرين " المهووسين بالبحر/ رغم هول الإبحار/ ليس بحثا عن الكلأ/ بل الحنين إلى الاغتراب/ ولو ضجت لهم مساري الغروب" (مقطع٢٨).

ها هنا يرقى الشاعر بهذه التجربة من مستواها البسيط " المبتذل" لتصبح،

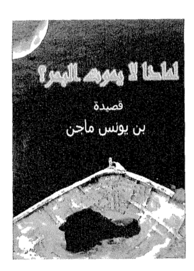
صراعا من أجل تحقيق الذات وكرامتها الإنسانية، ويستحيل البحر استعارة كبيرة لمعترك الحياة نفسها، فيما تصير الرحلة، في حد ذاتها، هي المبتغى/المنتهى، لا مجرد سبيل للعبور. لكأن الشاعر في هذا المقطع يؤرخ سيرته الذاتية، في تماهٍ وتقمص وجداني عجيب مع الراحلين، حيث لا شعر بدون اغتراب وجودي يمنح المسافة الجمالية اللازمة لقياس ضآلة الكائن وعظمته. ومن رحم الموقف الشعري، إن مدحا أو قدحا، تولد المأساة أو الملهاة. والأنا الشاعرة لا تني تذكرنا بعمق التجربة ولهيبها وذلك حتى لا نخوض التجربة ونضيع المعنى: "و أنا أحلم بشمس نشوى/ وأفتش عن المنفى/ في أروقة البحر الوعر" (مقطع٦).

فما ظهر لنا بداية كأنه هروب من " زحمة الأنفاس/ زحمة الضيق"، أصبح مع تنامي النص وإيغال الجسد في بحر التجربة، عبارة عن مواجهة عارية بين الكائن وعدمه، بين نزوع إلى الحياة وطاقة معدة لابتلاع الحياة، وتصبح من جراء ذلك مغامرة البسطاء التلقائية طافحة بمعنى أجل من مجرد بحث عن كسرة خبز وفضلات حلم هارب. وذلك دليل آخر على أن العظمة قد يجترحها البسطاء.

تلك هي إحدى ملامح الرؤيا التي يتوسل الشاعر من خلالها بطقس الكتابة واستحضاره لأشكال التعبير في قلب التجربة محاولا، بتواطؤ سري ودهاء غير معلن، إنقاذ تجربة هؤلاء المبحرين في "خصر الضباب" من العبث والنسيان.

فهؤلاء المبحرون تركوا كل شيء وراء ظهورهم وغامروا حتى بكبريائهم ليصبحوا شخوصا بلا اسماء وكائنات بلا هوية ورقماً غامضاً في "الزحام البشري"، منذورين لبوابة المنفى المشرعة ولحتمية الموت "خارج الدائرة البشرية":

لو كان المنفى عصفورا طليقا
لزارته قوافل المد والجزر
ولو كان المهجر جزيرة بنفسجية
لاستوطنته الفراشات الوحشية



لمن المنفى لا ذا ولا ذاك
بل القارب الخشبي المعفن
وثلاثون راكب
وامرأة حامل لفها الزحام البشري
في عداد المفقودين
ويبقى باب البحر مفتوحا على مصراعيه
فمن يدخل؟
فمن يلج في نفقه المظلم؟ (مقطع١١)

فالقصيدة تأتي لتؤرخ شعرا ما يحدث سرا. وبذلك يروم الشاعر اقتناص وتمثل لحظات الضعف والحيرة والأسى والتحدي التي تنتاب المهاجرين السريين ليصبح الشاعر ضميرهم والشعر ديوان غربته الذي سيحفظ ذكراهم من التلاشي في فوهة العدم السحيق: "سنذهب يوما إلى بحر العدم/ ونسأله عن كراس المرثيات" (مقطع٣٦).

لا أحد، إذن، يغامر ليفنى، بل هي رحلة من أجل الحياة، ومن أجل الذاكرة الجماعية: " سأترك نعالي/ وحفنة من الرمل الحزين/ وسأحمل معي/ البوم صور الهروب". إنها علامات إصرار مصمم على البقاء بعد الموت أو حتى عند سكرات النزع الأخير المفصلية: " وأكتب على جسد البحر وداعي الأخير". فحتى في لحظة الموت العصية، يصر المسافر على ترك وصيته ولو على شكل "وداع أخير" كما يصر على تسجيل مغامرته في "دفاتر الرحيل".

فهذه الرغبة في الحياة المتأصلة في النفس الإنسانية، هي ما يحاول الشاعر تخليده ليعيد المعنى للتجربة وينتشل هوية المهاجر السري من ظلمة اللاانتماء إلى ضوء الاعتراف بجدوى فعله الوجودي. بل إن الشاعر يرقى بمغزى هذه التجربة من مستواها اليومي الجزئي إلى مستوى وجداني عام، حيث تصبح المغامرة الغامضة تجربة إنسانية هادية لأننا في آخر المطاف: " كلنا ملاحون يوما ما/ نسافر في خصر الضباب/ ونبحر إلى خرائط المجهول" (مقطع٢٤).

إن قصيدة "لماذا لا يموت البحر؟" للشاعر المبدع بن يونس ماجن، ملحمة ضد الموت والنكران والنسيان. قصيدة تمنح "الموتى الغرباء" اسما وهوية، وتجعل من "جثة جرفتها الأمواج" رسالة أو وصية تحمل بكبرياء سمات هوية تصر على البقاء:

هذه هي هويتي:
مهاجر غير شرعي
مهاجر سري
متطفل أنا
شتات تافه
منبوذ تائه
بين الأمواج
وجثث البحر المنسية
في سراديبه المظلمة
حيث أغرس أشجار الدفلة فوق الماء
وأكتب ركام الأعوام فوق هضابه. (مقطع٢٠).

١٢ مارس ٢٠٠٥

❖ كاتب من المغرب. صدر له: عودة جلجامش (٢٠٠٣)، ترجمة "الأمير" لماكيافيلي (٢٠٠٤).

١- من مواليد مدينة وجدة-المغرب عام ١٩٤٦. خريج جامعة وستمنستر-لندن. يكتب بالعربية والفرنسية. صدر له: أناشيد الضباب ١٩٨٨، مسامات بيوت ١٩٩٣، دفاتر مهاجر (بالفرنسية) ١٩٩٢، شروخ الظلال (بالفرنسية) ١٩٩٤.

٢- لماذا لا يموت الحر؟ قصيدة بن يونس ماجن، دار عشتار، القاهرة ٢٠٠٢.

٣- تتألف القصيدة من واحد وأربعين مقطعا.

* كاتب من المغرب



إشكالية المصطلح ومشروع المعجم النقدي

* د. فاتن عبد الجبار *

يعد هذا الموضوع واحدا من اخطر الموضوعات التي تفرض حضورها على نحو كبير، وتتقدم في خارطة العصر الأدبي الراهن. ولعل ظاهرة الغموض في خطابنا الثقافي وسوء الفهم الكبير الحاصل في قضية المنهج وتصوراته ومشكلاته ترجع بالدرجة الأساس وفي جانب كبير منها إلى إشكالية المصطلح.

ولا بد لنا في هذه المداخلة، أن نتحاور حول سؤال يتحدد بماهية هذه الإشكالية، وما السبيل إلى وضع مقترحات حلول لها؟

إننا نفتقد بلا شك وحدة المنهج والرؤية في تعاطي المصطلحات، وإذا كان من الضروري أن "نختلف " في مناهجنا فالأكثر ضرورة أن" نتفاهم " على مستوى الرؤية أو " نتقارب"، أو في الأقل لا" نفترق " عموديا وأفقيا.

وبغير تأسيس هذه القاعدة الرؤيوية يصبح من العسير علينا إنتاج هذه المقترحات ووضعها موضع التنفيذ الإجرائي، بوصف أن الافتراق حاصل منذ البدء وعلى مستوى المقدمات التي تقود ضرورة اللا (افتراق) على مستوى النتائج.

المناهج تكون (متفاهمة) عندما تكون " أصيلة " بمعنى أنها تكون قابلة للحوار والجدال والتفاعل عندما تكون مبنية على (نظم) واضحة ومحددة ودقيقة ومنضبطة داخل الكيان المعرفي "الخاص" الذي تشتغل فيه، وحين يتحقق أي قدر من التفاهم فوق خط "الحد الأدنى" فإنها تبدأ ذلك بـ(الروية) بوصفها الآلية "الإطارية"، التي تعمل في داخلها المعرفة النقدية بخصائصها المتباينة المميزة.

إن الرؤية هنا وفي اكتسابها لهذه الشمولية. إنما تحقق تقدمها نحو دائرة الاتفاق والتفاهم في الإطار العام. تحقق ذلك من خلال حسم انتمائها النهائي إلى الحداثة بقوانينها ونظمها دائمة التطور والتغير، ومغادرتها آخر قلاع التقليدية.

آفاق الحداثة إذن تفرض حياة خاصة للرؤية تؤمن بها جميع أطراف النزاع. ولا يتأتى هذا عن طريق " الادعاء والتمني " بل عن طريق "الإجراء والتطبيق".

ومتى تحقق هذا الارتكاز مؤسساً على هذه القاعدة، فإن أفعال المقترحات تبدأ عملها على صعيد " صناعة " نماذج حلول قابلة للحوار بما ينسجم مع توجهات المناهج ونظرياتها.

هذا مبدأ أساس من المبادئ التي يتوجب الاتفاق عليها، في سبيل إطلاق الحوار مع هذه الإشكالية وتعزيز مواقعنا قياسا إليها.

يمتلك المصطلح بطبيعة الحال إطارا مرجعيا يحتوي على نقطة انطلاق مرجعية، تبدأ بالتقدم والتطور انسجاما مع تقدم وتطور العصر. وهذه مسألة بدهية لا تحتاج إلى كثير من التفاصيل.

مشروع المعجم العربي: التداخل والتنوع

حظيت الثقافة العربية المعاصرة بجهد معجمي " لغوي وبلاغي وأدبي ونقدي " دؤوب وواضح منذ منتصف سبعينيات القرن الماضي، أسهم في رفد هذه الثقافة بشبكة من المصطلحات وجهاز من المفاهيم كان لها الأثر البالغ في اقتراح دعائم مشروع عربي خالص في هذا المجال.

وعلى الرغم من أن إطلاق صفة مشروع على هذا الجهد – وهو يتسم في نظرنا بالكثير من التداخل والتنوع حيث يثير مشكلات كبيرة في مستويات متعددة – أمر محفوف بالكثير من المخاطر العلمية، إلا إننا لو استجمعنا كل هذا الجهد وحشدناه في رؤية مشتركة تنهض على النقد وإعادة النظر واقتراح سبل انطلاق جديدة مبنية على ذلك، فيمكننا أن نحقق كثيرا من المنجزات العلمية ونسهم في إرساء تقاليد عمل جديدة تجعل من المشروع حقيقة قائمة.

وبغية تجديد التفكير في هذه القضية الإشكالية سنقدم مراجعة تذكيرية لأبرز معالم هذا الجهد المعجمي الذي يمكن أن يشكل خطوة مهمة في سبيل تبني المشروع واقتراح منطلقاته.

قدم مجدي وهبة معجمه الموسوم بـ"معجم مصطلحات الأدب"(١) عام

١٩٧٤ ساعيا فيه إلى وضع حدود اصطلاحية ومفهومية لكثير من المصطلحات الأدبية والنقدية المتداولة، كان مسارها المعرفي يتجه أفقيا اكثر منه عموديا، ثم حاول استدراك ذلك في المعجم الثاني الذي وضعه بالاشتراك مع كامل المهندس وقد توسع في عنوانه ليصبح " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب "(٢)، بإضافة (العربية) وصفا لـ" المصطلحات " تمييزا لها عن غيرها في الثقافات الأخرى بالرغم من أن قسما من هذه المصطلحات شائع في هذه الثقافات، وإضافة " اللغة " لتصبح معادلة لـ " الأدب "بعد أن وجد أن البحث في الجذر اللغوي للمصطلح الأدبي من أول الضرورات في هذا الجهد.

إن عمل مجدي وهبة ظل أساسيا للدارسين العرب في مجال الدرس الأدبي والنقدي مع كل اعتراضاتهم عليه، وهي اعتراضات لا تقلل من شأنه بقدر ما يمكن أن تفتح الطريق للتطوير والتحديث والمواصلة.

وإذا كان المعجم المصغر الذي وضعه حمادي صمود بعنوان "معجم مصطلحات النقد الحديث"(٣) ذاهبا إلى التخصص في مصطلحات النقد الحديث وأطره المفهومية الشائكة ومستهدفا التعمق في البنية المفهومية لإشكالية المصطلح عبر المزاوجة بين المعطى التراثي والمعطى العربي الوافد، فان معجما يمكن وصفه بالمعجم التعريفي التعليمي كان كمال عيد قد وصفه بعنوان "فلسفة الأدب والفن"(٤) لم يقتصر كما هو واضح من عنوان المعجم الذي لا يوحي بأنه يشتغل في هذا الحقل المعرفي على مصطلحات "الأدب" بل تجاوز ذلك إلى (الفن) أيضا، وقد جاء اقل كثيرا من طموح العنوان. أما المعجم الآخر الذي يمكن أن ينضم في هذا السياق فهو "المعجم الأدبي"(٥) لجبور عبد النور الذي خضع في بناء مصطلحاته لسياق تاريخي أفقي لا يؤسس معرفيا للمقترحات المفهومية التي تمهد للمصطلح.

ظهرت فيما بعد مجموعة من المعاجم التخصصية أو العامة لم تخرج كثيرا عن سابقتها إلا في حدود ضيقة، كان فيها " قاموس اللسانيات "(٦) لعبد السلام المسدي الذي ينحو منحى تخصصياً بعض الشيء في توصيف المصطلحات الأساسية المشتغلة في حقل اللسانيات، وهو حقل جوهري ومركزي ومرجعي للدراسات الأدبية والنقدية، ومهد المسدي للقاموس بمقدمة في علم المصطلح وضع فيها تصوراته النظرية لمنجزه المعجمي.

أما "معجم المصطلحات اللغوية والأدبية"(٧) الذي أعدته علية عزت فكان الجهد فيه قائما على نقل المفاهيم ومضاهاتها ومحاولة توحيدها في حاضنة المصطلح، لكنها سعت إلى رفع المصطلح إلى مرحلة تلق جيد يسهل استخدامه وتداوله، على العكس من معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"(٨) الذي وضعه سعيد علوش وعانت مصطلحاته من اشتباك وتداخل مفهومي بين أرضيته العربية الممكنة وحاضنة تشكله الغربية، على النحو الذي بدت فيه الكثير منها ذات سياق مفهومي مشتت وغير ملتحم وشائك في منطقة التلقي الإجرائية.

في حين ذهب نبيل راغب في معجمه الموسوعي ذي الجزأين الموسوم بـ"موسوعة الفكر الأدبي"(٩) إلى مساحة الاشتغال على وحدات مصطلحية فاعلة في التجربة الإنسانية المنفتحة على شبكة قضايا ومضامين ورؤى وقيم وتقاليد، ترتفع فيها الحساسية الأدبية إلى رؤية فكرية عامة وشاملة.

وقد حاول المعجم الموسوم بـ"دليل الناقد الأدبي"(١٠) الذي قدمه ميجان الرويلي وسعد البازعي أن ينحو منحى جديدا ومختلفا في التأليف المعجمي، إذ انتخبا فيه طائفة من المصطلحات تمر نظريا من خلال مفهوم " دليل " وهو يستهدف التوسع الإجرائي في المصطلح ثقافيا وفكريا.

إن عمل مجدي وهبة ظل أساسيا للدارسين العرب في مجال الدرس الأدبي والنقدي مع كل اعتراضاتهم عليه

ولعله يتوجب علينا الإشارة في هذا السياق إلى الجهد المعجمي " الترجمي " المهم الذي اضطلع بتقديمه عبد الواحد لؤلؤة(١١)، وأشاع ثقافة مصطلحية بالغة الأهمية في الوسط الأدبي والنقدي العربي، وربما حرض الكثيرين وشجعهم على ارتياد هذا الميدان المعرفي الخطير.

وفضلا عن هذا فإن ثمة جهود اهتمت بالمصطلح الأدبي والنقدي، ذيل بها أصحابها بعض كتبهم، وعلى الرغم من انها لا تشكل معجما قائما بذاته إلا إنها ذات فائدة طيبة في تكريس أسلوب جديد في التأليف تأخذ بنظر الاعتبار أهمية وعي المصطلح المستخدم وإكسابه قوة نظرية من خلال قوته الإجرائية في مجال الاستخدام العملي(١٢).

ونحسب أن هذه الجهود والجهود الأخرى التي فاتنا الإشارة إليها ومراجعتها في سياق هذه المداخلة يمكن أن تؤسس - فيما لو حشدت ضمن إطار فحص ومعاينة ومراجعة علمية مسؤولة - لمشروع يتقدم بخطى معرفية حثيثة لوضع معجم أدبي ونقدي لمصطلحات عربية، تكون لها القابلية والمرونة على الانفتاح المستمر والفاعل والدينامي على الآخر في مستوى عميق وواع من التأثير والتأثر والتطوير والتحديث، وفي مواكبة حرة لحركة الأجناس الأدبية وتطورها.

غير أن هذا التطور قد يكون بطيئا جدا. وقد يستوعب إضافات قليلة عبر عصور كثيرة، لأن الأمر هنا لا يتعلق بتطور مجرد، إنما بتطور (موجب). فعندما يقصر المصطلح في الإشارة إلى كامل الدلالة المرجوة، بسبب ضعف آلياته قياسا إلى تطورات فكرية وفلسفية وأدبية حصلت، فان الضرورة هنا تقوم في مراجعة المصطلح وصناعته من جديد بما يتلاءم وطبيعة التطورات الحاصلة، والتي لا يشفع المصطلح

بشكله الحالي في الاستجابة لها والتفاعل معها، أما إذا لم تكن الضرورة بهذا المستوى فان المصطلح بشكله الراهن يبقى فاعلا.

هذا يعني أن البحث في جذور المصطلح انطلاقا من اضعف نقطة فيه وهو الجذر اللغوي - (بوصف انه في وضعه المصطلحي قد انزاح كثيرا عن دائرته اللغوية)- أمر مهم للغاية في تحديد المسار الذي تطور فيه المصطلح بعد مغادرته النهائيه لبيته اللغوي والدخول في فضائه الاصطلاحي، وكشف نظم هذا التطور وقوانينه وقياس حجم وكثافة الدلالية فيه.

معجم النقد العربي القديم: نقطة البداية

إذا كان لا بد لنا في هذا المجال من أن نؤسس نقطة بداية صحيحة لمشروع حقيقي فيحسن بنا أولا أن نبدأ بمراجعة تراثنا الأدبي والنقدي في مناطقه الأكثر ثراء وخصبا ليكون مرجعا جوهريا نرصد فيه معجم المصطلحات الأدبية والنقدية التي اشتغل عليها، ثم نواصل تطويرها وتحديثها ومحاورتها للآخر الوافد حسب حاجات التشكل المفهومي لكل مصطلح، ومرونته في التقبل والاستيعاب والتمثل، وقدرته على التمظهر الإجرائي في حقل العمل.

ولدينا في هذا السياق المشروع المهم الذي وضع لبنته الأولى احمد مطلوب في إنجازه (معجم النقد العربي)(١٣) بجزأيه الأول والثاني، وضم ثمانية عشر وثمانمائة مصطلح، وكان لمطلوب سابقة طيبة في هذا المجال إذ أصدر في عام ١٩٧٢ كتاب "مصطلحات بلاغية"، أعقبه بعد عشرة أعوام بكتاب "معجم المصطلحات البلاغية وتطورها" في ثلاثة أجزاء وقد أصدره المجمع العلمي العراقي وضم مائة وألف مصطلح.

كشف هذا المعجم عن جهد كبير استمر أعواما، قدم لنا فيه مطلوب ثمرة طيبة تصلح أن تكون خطوة مهمة في معالجة هذه الإشكالية، والدعوة إلى إنشاء فريق عمل مخلص يعمل على

> **النقاد هم الفئة الأولى التي تتعامل تعاملا مباشرا وأساسيا متفاعلا مع المصطلح وتسهم في توجيهه وإكساب الصفة الإجرائية**

استكمال الحلقات المهمة التالية لهذا المشروع، في سبيل إنجاز معجم مصطلحات يضم كل المصطلحات الأدبية والنقدية الحديثة التي تسيدت الواقع الأدبي والثقافي العربي، وفرضت حضورا مرتبكا ناشئا عن الاختلافات الكبيرة (أحيانا) في تحديد أبعاد وماهية المصطلح الواحد، انطلاقا من اختلاف المرجعيات وأصول الثقافة والنشأة ونيات التوجه الفكري والفني.

وفي التقديم الذي كتبه احمد مطلوب لمعجمه أكد على ضرورة وضع معجم نقدي يسهم فيه المعجميون والمؤلفون والمترجمون والأدباء والنقاد، وقدم في هذا السبيل خطوات يمكن إجمالها بما يأتي:

١- رصد المصطلحات النقدية العربية والوقوف على دلالتها وتغيرها في العهود المختلفة، ويتم هذا الرصد عبر عدة مظان منها كتب البلاغة والنقد وكتب اللغة ومعاجمها وكتب التفسير وعلوم القرآن وكتب الفلاسفة المسلمين وكتب المصطلحات.

٢- جرد أهم الكتب الأدبية والنقدية الحديثة واستخلاص المصطلحات النقدية التي استعملت في هذا القرن والاتفاق على مصطلح دقيق للدلالة على المعنى الجديد.

٣- جرد أهم كتب مصطلحات الأدب والنقد الحديثة.

٤- جرد أهم كتب الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفنون، بعد أن تدخل الأدب في كل هذه المعارف وبدأ بصياغة خطابه الجديد عبرها.

٥- جرد أهم كتب الأدب والنقد والترجمة.

٦- الإطلاع على بعض موسوعات الأدب الأجنبي ونقده بلغتها الأصلية.

٧- الاستعانة ببعض المعاجم الأجنبية لتحديد المعنى اللغوي للمصطلح والوقوف على دلالته كما تصورها المعاجم الأجنبية.

٨- تصنيف ما يجمع من التراث القديم والفكر الجديد بحسب حروف الكلمة لتسهل مراجعة المصطلح.

٩- تعريف المصطلح تعريفا وافيا والوقوف على اختلاف المذاهب الأدبية في تحديده، وذكره بلغة أجنبية واحدة أو أكثر لمعرفة المقابل الأجنبي والاستفادة منه عند الترجمة أو التأليف. ويبقى المصطلح العربي الأصيل أساسا في عرض المصطلحات ولا سيما ما استقر منه وأصبح أكثر دلالة من غيره، ويجب أن تكتب المواد بأسلوب واحد ومنهج واحد وان تراعى فيها الدقة العلمية وأن يضاف إلى المعجم بين حين وآخر ما يستجد من مصطلحات وان يعدل بعضها ليواكب الحياة الأدبية المتجددة.

إن الملاحظة التي نفضل إيرادها هنا فيما يتعلق بالشرائح الثقافية التي اقترحها مطلوب للاضطلاع بهذه المهمة الشاقة والمفيدة تتحدد باختزال هذه الشرائح والوصول بها إلى الفئتين اللتين وضعهما في آخر التصنيف (الأدباء والنقاد)، وأفضل تقديم النقاد أما المعجميون والمؤلفون والمترجمون فهم يستطيعون تقديم خدمات مكمّلة لكنها ليست أساسية كتلك التي يستطيع تقديمها النقاد خاصة على هذا الصعيد.

فالنقاد هم الفئة الأولى التي تتعامل تعاملا مباشرا وأساسيا متفاعلا مع المصطلح وتسهم في توجيهه وإكساب الصفة الإجرائية التي يعمل بموجبها في حقله المعرفي، وهم الذين يطورون المصطلح بما يتناسب والتجليات الناتجة عن كشوفاتهم النقدية والمعرفية إذ أن حفرياتهم داخل النصوص فضلا عن مقترحاتهم النظرية والتركيبية ورؤاهم واتساع ثقافتهم تعمل كلها مجتمعة على مسطرة معرفية واحدة في سبيل إنتاج

معرفة مصطلحية نظيفة وواضحة.

وهذا المستوى من الإنتاج يتطلب أدوات توصيفية جديدة يتحدد في إطارها المنتج المعرفي، وإذا كان الموروث المصطلحي يسعف في هذه المهمة على أن تتحقق فيه إضافة مشروطة بحكم جدة وطرافة المستجد، فلا بأس في ذلك والا فالضرورة تقتضي استنباط واختراع مصطلح جديد، ولا مشاحة في المصطلح كما يقول مطلوب استنادا إلى قول قدامة بن جعفر في كتاب (نقد الشعر) الذي يؤكد هذا المبدأ، إذ يقول متحدثا عن تجربته في هذا المجال: "فإني لما كنت آخذا في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها. وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات، فان قنع بما وضعته والا فليخترع لها كل من أبى ما وضعته منها ما أحب فليس ينازع في ذلك "(١٤).

إن التعامل مع المصطلح بهذه الدقة والخطورة والمسؤولية، لا يحسنه المترجمون ولا المعجميون ولا المؤلفون، لان مهامهم العلمية لا تجري في هذا النسق. وحتى النقاد ودارسي الأدب المتخصصين، فإن فئة رفيعة منهم هي الجديرة بتحمل هذه المسؤولية التاريخية، لكن هذا الكلام لا ينفي ادوار الآخرين فلكل دوره في هذه المهمة، غير أن الكثير منهم يتحدد دوره بصناعة المقتربات التي يطمئن إليها فريق العمل، وبالرغم من انه دور ثانوي كما يبدو إلا انه مهم بل وفي غاية الأهمية. وواضح جدا بعد ذلك أن الخطوات التي يجب أن تكون مجال بحث ودراسة وتدقيق فريق العمل المقترح هذا تحتاج إلى قدر كبير من الإخلاص والجدية والعلمية. ويفضل بطبيعة الحال أن يتألف فريق العمل من المراكز الفكرية والثقافية الأكثر إضاءة وتأثيراً في عالمنا العربي، ولا بأس في عقد مؤتمرات دورية لمتخصصين آخرين في حقول معرفية مجاورة يدلون بدلائهم في النتائج التي يحصل عليها فريق العمل في كل مرحلة وذلك لإكساب العمل رصانة علمية تمنعهم من الشطط والغموض والضبابية.

إن هذه المهمة لا تتوقف عند الجهد البحثي والإحصائي والتعريفي حسب، إنما تتعدى ذلك إلى ما هو أهم وأعمق وأكثر فائدة ألا وهو حضور (الرؤية) في وضع المصطلح بصيغته النهائية منعا للخلل والارتباك الذي قد يصيب المفاهيم المتباينة حول المصطلح بحكم انتسابه إلى أكثر من حقل معرفي، والرؤية هنا تتحدد بإيجاد نسق موحد تتقارب فيه المفاهيم المكونة لنسيج مصطلح واحد على نحو تتسم فيه الدلالة العامة له بالوضوح والانسجام والتكامل. والرؤية في هذا المجال تتعرض إلى نوع من التحدي في سبيل تحقيق هذا المنجز ويتحدد ذلك بمسألة وعيه الخلاصات الناتجة عن الأفكار وتنظيمها في نسق مشترك، ومن ثم تركيبها بشكلها النهائي الذي يجب أن لا تكون نهائيته قاطعة مغلقة وإنما مفتوحة على حلقات التطور المحتمل في المستقبل. وبهذا يستلزم على الرؤية أن تتقلب بين نشاطين: النشاط التحليلي للبنى المفهومية القائمة (المفترقة) للمصطلح الواحد وهو نشاط ذو مرحلة واحدة، والنشاط التركيبي للبنى المفككة وتدعيم وحدتها وهو نشاط ذو مرحلتين: التنظيم والتركيب.

فلا بد إذن من بداية صحيحة تنطلق من محطة التراث وتتفتح على الآفاق كافة بكل اتجاهاتها وسبلها وتجلياتها، في اطارمشروع مؤسساتي ينقل مجمل الجهود الفردية إلى حاضنة جهد جماعي متخصص يتفرغ للمشروع تفرغا كاملا، وذلك للخطورة البالغة التي يضطلع بها لأنه يستهدف أساسا الوصول بالمصطلحات إلى حالتها الصحية الانموذجية بوصفها مفاتيح المعرفة، التي من دونها تبقى مدن المعرفة مغلقة وعصية على زائريها.

---

* ناقدة وأكاديمية من العراق

الهوامش

(١) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.

(٣) معجم مصطلحات النقد الحديث، حمادي صمود، مجلة (حوليات الجامعة التونسية)، العدد ٥، ١٩٧٧.

(٤) فلسفة الأدب والفن، كمال عيد، الدار العربية، ليبيا ١٩٧٨.

(٥) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.

(٦) قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٨٤

(٧) معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، علية عزت عياد، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٤.

(٨) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، شو شبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

(٩) موسوعة الفكر الأدبي، نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

(١٠) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط ٢، ٢٠٠٠.

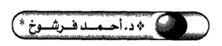
(١١) صدرت حلقات هذا المعجم منفردة أو مجموعة عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، في سنوات متفرقة، كما صدرت لها طبعة ثانية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

(١٢) ينظر على سبيل المثال " مصطلحات علم المصطلح "التي ذيل بها علي القاسمي كتابه "مقدمة في علم المصطلح"، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٦٩)، بغداد ١٩٨٥. و"معجم مصطلحات القصة" الذي ذيل به عبد الله أبو هيف كتابه " القصة العربية الحديثة والغرب "، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤. وكشاف بأهم المصطلحات "، الذي ذيل به خليل الموسى كتابه " قراءات في الشعر العربي المعاصر "، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠. و" معجم مصطلحات السيرة " الذي ذيل به محمد صابر عبيد كتابه " تمظهرات التشكل السير ذاتي ".

(١٣) معجم النقد العربي القديم، احمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.

(١٤) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، ١٩٦٣: ٢٢.

الموضوع الجمالي وخيال القراءة

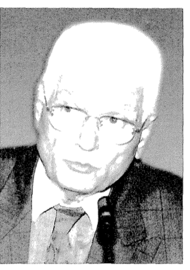

❖ د. أحمد فرشوخ *

ينبثق الموضوع الجمالي من ديناميّة التفاعل بين النّص والقارئ؛ وبذا يُقيم العمل الفني في موقع التّخم، في الخطّ المائل، وبالتالي في مكان البيْن. من هُنا تُشكّل اللّحظة الجمالية فعلا قرائياً يقارب بين هويتيْن، ينشأ عن التقائهما حدث رمزي دُنيوي ذو تعدّدية صامتة.

إن النّصّ بما هو صنيعُ المؤلف، كلّية مُنجزة وأساس حسّي، وبالتالي بنيةٌ من الأدلة تهب نفسها للوصف والإدراك؛ أمّا التّحقّق بوصفه تجسيداً، فهو استجابة جماليّة متّصلة بالوعي والتفاعل، يُنجزها مُتلقّ قارئ قد يكتفي بالمُتعة، أو مُتلقّ باحث يرنو لاستيلاد معرفة نقديّة تُحاور الأدب والثقافة والتاريخ، كما تُحاور النّص ذاته من خلال تحليل وتقويم وتذوّق مجموع مكوّناته اللغوية والتداولية.

وهُنا تحضر القراءة البحثية باعتبارها تأمُّلا انعكاسياً، وآليةً للكشف والتّوليد، وتسمية المُضمر، وتحويل الظاهر، وتعيين الاختلاف، وهشْم المركز النصي، ونسج العلائق المُنتشرة.

ولذا، فاستثمارُ الخبرة الجمالية هو إيقاظ للنصوص من سُباتها قصد اكتشاف وميض وَقعها، والإصغاء لصمتها، ورؤية غناها المحايث في ارتباط باقتصاد الكتابة المستوعب للتبعثرات والفجوات والتناقضات والانقطاعات؛ والمنطوي كذلك على تثمين وإثراء الفضاء النّصي الماثل على السطح ضمن مُتغيرات محسوسة تشير إلى خفاء مُشفر.


دريـــدا

هكذا يتّضح أنّ الموضوع الجمالي هو تجلّ أو انبثاق لتلك الإمكانات أو القوى المباطنة للنّص، ولتلك المظاهر الخطاطيّة الكائنة في حالة تأهُّب، بحيث لا تنجلي، بغير التلقي؛ الذي هو إنصاتٌ يقظ لنداء النص، واحتفاء بأشيائه وعلاماته وإنطاق لموجوداته الصّامتة، وانفعال خالص بقيمه وكيفياته ومُتعه، وكشف لآلياته التّلفظية وأشكال إضماراته وثنياته.

ومعنى ذلك، أن ثمّة غياباً للتطابق المقامي والمرجعي بين النّصّية والقراءة، وكذا نُقصاناً في صفاء التّواصل يتخذ صورة فضاء فارغ يحفز على التراسل والتقارب بين محفليْن مُختلفيْن. من هُنا، نُلفي التجربة الجماليّة ممارسةً مقيدة وحُرة، تراوح بين الإرادة والرّغبة، بين القصد والانتشار، بين الضرورة والفُسحة. فالنص ذاته لا يقدّم سوى جوانب مرسومة مُخللة بفجوات وغيابات وبياضات، تشير إلى النّقص الجوهري للكتابة، التي هي بعد كل شيء مُجرّد تمثيل وليست الحقيقة. وهو ما يعني استحالة التمثيل الكامل والشفاف، إذ التشكّل الاستراتيجي للنص إنما ينهض من خلال التّكثيف والإخفاء والكبت والنّسيان، وبالتالي من خلال قانون النّدرة. هذا، دون إغفال قوى المقاومة التي تسعى لكسْر صور الشمول والتكامل والانسجام، وبالتالي تشكيل هيمنة مُضادة من البقايا والهوامش والسّقطات والشذرات ومناطق الهمْس والصّمت، وذلك لأجل تكسير التجانس الشامل، والاتساق الأحادي النظرة، وكذا بذر الانقسامات والتّوترات ضمن نصّ نفترضُه وحدةً كلية متراصّة ومُتناغمة.

للفراغ، إذن، وظيفة تحفيزيّة أساسيّة في إثارة أفعال التخيُّل لدى القارئ، ونسْج الترابطات بين الأجزاء النّصية وتنظيم حقلها المرجعي الذي يسمح بإبراز تشابهاتها واختلافاتها، وبيان النماذج المؤسّسة للعلاقات، وتشييد المحاور والخلفيات المتناسخة التي تتبادل الأدوار بفعل الطاقة البنائية للفراغ التي تحوّل المحور إلى هامش يغدو خلفية لمحور جديد، وهكذا دواليك.

١ - أفعال التخييل

ثمّة، إذن، كينونةٌ خاصة بالنص تتبلور وتشعُّ عبر العلاقة الحواريّة والمتبادلة من خلال القراءة. وواضح أن هذه الكينونة ذات طابع تخييلي، من جهة اشتمالها على ثلاثة أفعال وظيفيّة تهُمّ الانتقاء والتّركيب والكشف(١). فالانتقاء بناء منمذج للأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية. وهو بالتالي، تحويل للعناصر المرجعيّة وتكثيفٌ لها واشتغال على

حدودها وتقاطعاتها وتمفصلاتها، إضافةً إلى جلوها قياساً إلى العناصر والعلاقات الملموسة والمسكوت عنها.

هكذا يقيم النص حدوده الخاصّة مُشيراً إلى سياقه. فالسياق هو ما يُرافق النّصّ، وما هو خارجٌ عنه أيضاً. ومن الطّريف أن كلمة "contexte sdhr" في اللغة الفرنسيّة تُسمع بالشكل التالي: ((qu'on texte، أي لِـنـنـصّـص(٢)). وبعبارة أخرى، فإن السّياق بما هو انتقاءٌ مرجعي هو الذي يُضفي النّصيّة أو التّخييلية على أحداث الواقع، إذ يرْتقي بها إلى مستوى التّواجُد الجوهري والوعي بالذات. وتنشأ عن هذه العملية قصديّة النص المتموقعة ضمن الفجوة الإشكالية القائمة بين الخارج والداخل.

وتكميلاً لفعل الانتقاء، هناك فعل التركيب المسؤول عن تحرير المعاني وتوليد الإيحاءات وتنشيط القوة الاستيهاميّة للكتابة، وتحريك العلاقات بين مُختلف الطبقات والمستويات النصية، قصد إبراز بعضها وتظليل أخرى، وكذا قصد حياكة نسيج نصي تتشكّل خيوطه وتنعقد، تنبني وتنقطع، تتقلّص وتتّسع، تتوحّد وتستحيل. وكلّ ذلك وفق إيقاع مُبنين يُضفي على "الخيالي" شكلا مُستقلاً يسمح بقابليّة التصور.

وبانتقالنا إلى الكشف، نكون أمام إشارات مُشفرة يُحيل تفكيكها إلى الأعراف والتقاليد الفنية المتقاسَمة بين المؤلّف والجماعات القارئة، في صيغة عقد صريح أو ضمني يُحيل على النص بوصفه خطاباً مُسنَناً، وذلك على شاكلة ما نُلفيه في مقولات الأجناس الأدبيّة.

وهُنا تحضُر بقوة مسألة الملاءمة الجمالية، إذ عدم التّعرّف على العلامة التعاقدية يُفضي إلى تجاوب غير مُناسب، وبالتالي إلى تجاوب لا جمالي يعدم الخاصية المميّزة للنص التخييلي ويطمس بالتالي لحظة انبثاق الموضوع الجمالي. ومن ثمّ أهميّة التشديد على وَضْع العالم " الواقعي" المُدمج نصّيا بين قوسيْن للدّلالة على ضرورة إدراكه "كما لو" أنّه مُعطى (فقط). وفي ضوء هذه السّمة التعاقدية يتعيّن تعليق المواقف الطبيعية وردود الفعل المباشرة المتبنّاة في العالم الواقعي لحظة الانتقال إلى العالم المُمثل.

وما يجذب الانتباه، هو كون بنية "كما لو comme si " يُمكن لها أن تشكّل خميرة للتفكيك، من جهة إرباكها لكثير من التعارضات والمفاهيم الأساسية الواصفة لثنائية الطبيعة والفن. ومن ثمّ انبثاق أسئلة تُشخّص التّوتر الحاصل في رسم الحدود بين مجموعة من الأنظمة، وذلك من منظور بيان إشكال العلاقة بين الاتصال والانفصال.

يقول إيمانويل كانط (Emanuel Kant)، الذي تدينُ له الإستطيقا الحديثة بالشيء الكثير، بأنه أمام عمل فني جميل علينا أن نَعيَ أن الأمر يتعلق بالفن وليس بالطبيعة، ولكن بالرغم من ذلك ينبغي أن تبدو غاية الفن متحررة من أي قيد ناتج عن قواعد اعتباطية بحيث يبدو الفن "وكأنه" من إنتاج الطبيعة الخالصة والبسيطة(٣).

فهاهنا تبدو "كأن" أو "كما لو" مُخلخلة للتعارض بين نظام الضرورة ونظام الحرية، وبالتالي مُنظمة وفق دور حاسم، لخبرتها بالأعمال ((oeuvres(٤))، هذه التي تبقى بعد انتهاء زمن الفعل، لتنتمي إلى مجازات الخطاب ولكل المُنتجات الرمزية.

الشكل يطوي الخارج ويحوّله إلى جمال وقيمة، إذ يثير المتعة ويبني المعرفة العميقة عبر المشاركة وتأهيل التجربة للتغيُّر والانفتاح، بعيداً عن الكتابة الانتهازيّة والجامدة

وعليه، فإن "كينونة النّص" في ضوء الاعتبارات السابقة، تضعنا أمام ظاهرة الاستقلال الذاتي للعمل، تلك التي تُحرج مفهوم "الانعكاس" المُدافع عن التأثير الحتمي والمُباشر للبنية التحتية في الإبداع. والحال، أنّه ما أن نُغفل الطابع التخييلي حتّى يتقلّص العمل إلى مجرّد شهادة تصريحيّة، أو وثيقة، أو تاريخ حالة، أو اعتراف محض. وعندها يسود الاهتمام المفرط باستخراج معلومات تاريخية أو سيريّة صرفة، مع ميل إلى تفسير "العالم الرمزي" من خلال عامل تاريخي مُهيمن. بحيث نصل إلى حلقة مفرغة: أي إلى مقاربة العمل بوقائع تاريخية مستمدّة، هي نفسها، من العمل.

يُضاف إلى ذلك، الوقوع في مفارقة: فنحن ننتقي، قصد الدّراسة، نصوصاً نفترضها رفيعة وجميلة؛ ولكننا نطمس أدبيّتها مادُمنا لا نبحث فيها إلى عن علامات تجربة حسّية عديمة الشكل، تُدرك بالبداهة ضمن وعي طبيعي.

وهاهُنا تُطرح مُعضلة "الشكل الفني"، من جهة وَصْلها بالمسافة الضرورية بين النص والسياق، حيث التحرُّر الملائم من الارتباطات الملموسة والموضوعات التجريبيّة المعيشة، وبالتالي إنقاذ النص من القراءة الأحادية المباشرة وكذا من النزعة الإسقاطية والنّفسويّة. إذ بفضل الشكل يتحوّل "العالم" من مُعطى إلى مُهمّة تواجه المتلقّي، وبالتالي من ضرورة إلى إمكان متميّز بذاته ومفهوم بذاته، بحيث يفيض عن العالم التجريبي وإن تداخل معه.

فالشكل يطوي الخارج ويُحوّله إلى جمال وقيمة، إذ يثير المتعة ويبني المعرفة العميقة عبر المشاركة وتأهيل التجربة للتغيُّر والانفتاح، بعيداً عن الكتابة الانتهازيّة والجامدة، قريباً من تشييد مُختلف لصورة الزمن، وتفكيك فني للمعرفة الوثوقية بما هي نمط من أنماط السّجن الفكري.

وإذن، فالشكل قوّة وإحساس. فبه يُصبح النّص أكثر وعْياً، مادام الوعيُ دائماً زائفاً في البداية، إذ عبْره تُسحب الحركة الأولى التي هي ردّة فعل كاذبة ومُبتذلة على صدمة ما. وكلّما كان الشكل مقيّداً في خفاء، كُلّما انبثقت عنه قيمة لعبيّة تكون حصيلة سُمك العلامات المُنمية للثقة في الكلمات المنسوجة من ورق، والمُضْفية للغُموض المُنتج على الدّلائل، كما تكون حصيلة شروط تنظيم التعدّد والتقاطع والترابط. وهكذا يُصبح النص مرغوباً لذاته، مُتحرّراً من فائدته، وبجانب هذه الفائدة.

يتعلق الأمر إذن، في ضوء استثمار العناصر المذكورة، بكون الموضوع الجمالي هو حصيلة فهم وتعيين للعمل الفني من خلال وعي قرائي إستطيقي، يستطيع إدراك الرّهان الخفيّ للعمل من خلال ملء فجواته وتحيين طاقاته وتخصيب إمكاناته. وواضح أن الفجوة الإشكالية بين القصْد المرسل والقصد المستقبل، تُعدّ مُعضلة صعبة، سعى النقد المعاصر لمحاولات تطويقها وتطويرها، خصوصاً

الموضوع الجمالي وبناء القراءة



وأن الفلسفة الشكّية، مع ماركس وفرويد ونيتشه، ضاعفت مشكلة الشكّ الديكارتي، بحيث لم تعد الأشياء وحدها تبعث على الشك، بل غدا الوعي ذاته مشبوهاً وموضع شك(٥).

ومن هنا يغدو مفهوم "القصدية l'intentionnalité" المقترن بمسألة الوعي عُرضة للتفكيك وإعادة البناء. فالأبحاث الإبستمولوجية والتأويلية لم تعُد تنظر للقصد بوصفه ناقلا لمحتوى نفسي أو عقلي موجود في ذهن المؤلف إلى ذهن المتلقي، على نحو ما يُمكن أن يسكُب المرء شراباً من جرّة إلى قدح، إذ هذا الفهمُ أسير المماثلة مع نموذج فيزيائي. والحال أن القصديّة لم تعُد تدلّ الآن على "التوجُّه بالقصد" كما لو أنه فعل ذاتي، مثل الانتباه، والتوجُّه نحو هدف ما. فثمة ما يُدعى "بقصديّة الأفق"، من حيث إن تركيز الانتباه على موضوع محدّد، مشروط بالتّضايف الذي يجعل موضوعات أخرى تكون جميعها حاضرة في نفس الآن: أي متزامنة الحُضور، وبالتالي مُستهدَفة بغير إرادة. فهناك إذن أشياء إضافية داخل القصديّة، التي تحمل في ذاتها الآفاق المتعدّدة لتضميناتها. ومع ذلك، فإن بناء الموضوع الجمالي المناسب لابُدَّ أن يُراعي القصديّة، شريطة تحريرها من التمثل التبسيطي: أي شريطة اعتبارها قصديّة غُفلاً، وبالتالي قصديّة ذات طبيعة بنيويّة، بحيث تفارق فكرة "الأصل"، وفكرة النّقل التجريبي لما هو خارج.

وهذا يعني، مرّة أخرى، إمكان تشييد موضوع جمالي ينسج علاقة مرنة مع العمل الفني، بحيث لا تتخذ صيغة تناظر بين نقطة ونقطة على شاكلة ما هو معروف في المنطق باسم "علاقة واحد بواحد"، وإنما هي علاقة تناظر كيفي، يشتغل على مواضع النّقص والثغرة والهمس والغموض، ضمن "حدود" لا تُزيِّف العمل ولا تفصله عن أفقه الجمالي.

وجليٌّ أن ملء الفراغات وتوليد بنيات التخييل وتكملة ما يُسمى بمواضع اللاّتحديد، غير كافٍ لتركيب الموضوع الجمالي، إذ لابُدّ من حصول ذلك ضمن وعي قرائي يستطيع إدراك توليفيّة العمل (بالمعنى الموسيقي للكلمة)، وبالتالي يستطيع تمييز خاصّيته الجوهرية قياساً إلى باقي النصوص والخطابات. ومن الأكيد، أنّ الناقد أو الباحث محكوم بضرورة تعميق كفاية التلقي، إذ لا تكفيه المعرفة الحدسيّة المتفاعلة مع النص بصورة حرّة وعفوية. وعليه مُجانبة المعرفة الإيديولوجيّة المُغرضة، التي تستعمل النصوص قصد تكريس أهواء ومصالح المذاهب الجامدة والمؤسّسات المعادية للتّحرّر والاختلاف. فلا بُدّ إذن، من الارتقاء نحو معرفة تحليليّة وتأليفيّة، تُحدّد نموذج البنيات الملائمة جماليّاً، أي المحفزة لوظيفة التّواصل الفني، مع فحص علاقاتها وانتظاماتها ضمن البنية الكُلّية.

يُضاف إلى هذا تشخيصُ كيفية اشتغال التشاكلات الاجتماعيّة والتّاريخيّة والسّياسية والإيديولوجية والنّفسانية، على المستوى الجمالي. وكذا طموح بلوغ المعرفة الإبستمولوجيّة بما هي خطاب واصف للجهويّة المقاربة من جهة خصوصيّتها، وانعكاسها الداخلي ونظريّتها الضّمنية، ولا شعورها المعرفي، وإبدالات بنياتها، وحقائقها الداخليّة، وأبعادها اللاّمفكّر فيها(٦).

وبهذا المعنى، فإن فهمنا للموضوع الجمالي يَسْعى لتحرير النّصوص الأدبيّة من المقاربات الاختزالية التي تقلص الأثر إلى مجرد خطاب إيديولوجي أو توصيلي مُباشر وصريح، غافلة بذلك عن رمزيّة الكتابة التي هي ثمرةُ تفاعل عناصر متعدّدة الجذور والانتماءات، ترتبط بالذات واللاّوعي والتأمل والتجربة. بعبارة أخرى، إن بناء الموضوع الجمالي لا ينغلق ضمن الإدراك العفوي والنّفعي للمعاني، إذ لابدّ من تقدير العمل وتثمين قيمته الذاتية وتذوّق جماله الباطني. ولن يحصُل ذلك سوى بمُجاوزة الإدراك التّلقائي والمتعاطف، نحو إدراك معرفي يبني مسافة تحليلية تفحص ثوابت البنيات ومُتغيّراتها، لأجل بناء "نموذج جمالي" مُتّسق، يجدُ ضمانته في النّصّ، وله أثره في خيال القارئ وذخيرته الثقافية.

إن فهمنا للموضوع الجمالي يَسْعى لتحرير النّصوص الأدبيّة من المقاربات الاختزالية التي تُقلص الأثر إلى مجرد خطاب إيديولوجي أو توصيلي مُباشر وصريح، غافلة بذلك عن رمزيّة الكتابة التي هي ثمرةُ تفاعل عناصر متعدّدة الجذور والانتماءات

ومن ثَمّ فإنّ الإدراك الجمالي يطول المعاني والبنيات معاً، حتّى لا يكون الخفاء المُستخلَص خادعاً، ولا الغيابُ المكتشف هشّاً. فاستشفارُنا يجبُ أن يكون مُراقَباً ومُتحقّقاً من خلال السّياق النصي، والمقامات المنقوشة ضمنه.

ومع ذلك، فبإمكان النّصوص الثرّة أن تنطوي على أكثر من موضوع جمالي، بحيث تظل مشروعاً قائماً للقراءة وبالتالي للكتابة، وذلك في حدود ما تتيحه مواضع التّكشف من إمكانيات لإظهار المُتحجّب، وإضاءة اللامرئي، واستدعاء المنسيّ، ووسْم الغُفل. فالكثافة التّخييليّة متى تحققت، أفضت إلى تنوُّع في التلقي وخصوبة في التّحديد المؤجّل لفضاءات اللاّتمييز، التي هي مواقع لعب وحُرّية ومعرفة ولذة غامرة. وليْس شرطاً أن يحصل هذا في الأعمال القديمة، إذ الأعمال الأكثر قرباً وألفة حسب الظاهر، يُمكن لها أن تُصبح بعيدة وغريبة. فأحد دروس الإناسة الحديثة الأكثر عمقا هو أنّ البعيد قريب منّي أيضاً وبمسافته نفسها. كما أنّ مفهوم "الغرابة المقلقة" الفرويدي، يُشير إلى إمكان تعايش الألفة والغرابة ضمن مفارقة مقلقة تجعل الغريب داخليّاً وأليفاً، يمُسّ التاريخ الخاصّ في الصّميم. دون أن ننسى أنّ "ذات الكتابة" الحديثة قد تكشف أثناء التحليل عن ذات قديمة تتخلّل النسيج النّصي. فليس هناك خطاب متجانس ومُعاصر تماماً لذاته: إنّه مسكون بماضٍ ما في لا وعيه، وبإمكانه أن يستبقَ المستقبل. وهذا من شأنه أن يدعونا لقراءة ما لم يقرأ، من خلال الحفر في الطبقات النّصية المتضمّنة لعدّة أعمار.

وعليه، فإن الطاقة الجمالية للعمل الحديث ليست موضع تشكيك، ما دام هذا العمل قادراً على توليد بُعديْ الزّمن والمسافة بصيغة مُحايثة، تضمنُ تعدّداً دلاليّاً متزامناً، وتحييناً مختلفاً لتنوّع

البنيات النّصية لدى الجماعة القارئة نفسها. وكذا استعادة جديدة لحركة الكتابة الداخلية ولسُلطتها المخبوءة ومعرفتها المدثّرة بالصمت، وبالتالي لمجموع عناصرها وعلاماتها المتشابكة المشتملة في الآن ذاته على الرّمزي والواقعي، الملموس والمتعالي، المقول والمغيّب...

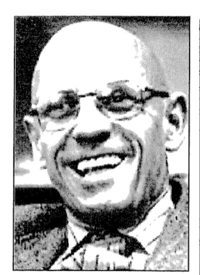
٢- الجمال والازدواج

وهكذا، يتشكّل الموضوع الجمالي في مكان تواشج القراءة والكتابة، وفي ملقى تنافذ الحضور والغياب، واشتباك الذاكرة والتّوقع والانتباه، وكذا التباس إرادة السّعي والابتعاد بمعاناة التّشتت والانتشار. فهاهُنا يتشظّى القصد، ويتشخصّ التّوتر بين الاختلاف والمسافة من جهة، والتّعرّف والتّواصل من جهة أخرى.

لهذا، لا يُمكن تقليص النصوص المتميّزة والعميقة إلى مجرّد آثار بسيطة ومغلقة، تتطابق مع ذاتها، وتنشأ عن تاريخ خطي، يُغفل التّكوّن المرتبط بالصّيرورة والعناصر البنيويّة. كما لا يُمكن اختزال تلك النصوص إلى تجلّ خالص لقصديّة إراديّة تبتغي التّغيير والتّجديد والتّأثير، انطلاقاً من علاقة "ملتزمة" بالمرجع.

فالمسألة أبعد من ذلك، إذ المرجع ذاته، يُمكن أن يتسع ليشمل الواقع، والواقع الخفي، والوعي، واللاّوعي، والخبرة، والحلم، والجنون، والأثر النفسي، والأسطورة البدائية... وهذا تحوّل باهر للمفهومات الجديدة القديمة، والتي حان الوقت للارتياب في معانيها المستقرّة. كما أن لغة الكتابة ذاتها، هي تراسلٌ بين أبعادها: لأنها رمزٌ لفظي، مادّي من حيث التّجسيد، " تجريدي" من حيث كشفه لحقيقة مجازيّة وحسّية في آن. وبذا تكون هذه اللغة مزدوجة: لأنّها تراوح بين الاستعاريّ الغامض والملموس العلماني، وكذا بين التواصل المتّجه نحو الآخر والإضاءة التطهيرية المرتدّة إلى الذات.

هذا فضلاً عن التناقض المؤلم بين الحاجة إلى التعبير واستحالة قول كلّ شيء. وهو ما يجعل الكتابة مرتبطة بالسّلب والتمزّق والارتياب، إذ تتضمّن قسطها من اللاتبليغ، لتكون مُجاوزة في عُمقها لما تقوله. خصوصاً وأن اللغة، التي تُشكّل نسيجها الدّاخلي، "يقطنها دوماً آخر، ناء، بعيد، وفي جوفها يقبع الغياب"(٧).



فوكو

يبدو، إذن، أن ثمة اقتراناً بين الجمالي وازدواج النظام الأدبي، وذلك من جهة صراع الإمكانات والعوائق، وكذا من جهة تنازع قانونَيِ الإسهاب والتّكثيف. ذلك أن مبدأ الاقتصاد الفنّي يخضع لضرورتيْن مُتعارضتين: حاجة القارئ إلى التصوّر والتعرّف، وهو ما يستدعي الإشباع والتّفصيل؛ وحاجة النّص إلى الجمال، وهو ما يتطلّب الحذف والإيجاز.

وواضح أن البحث حول التّكثيف يُعدّ مُقتربا أساسيّاً في الدّراسات الجماليّة لأنّه يتّصل بإشكالات عديدة، تمُسُّ الفنّ في تمفصله مع الثقافة والمعرفة والتّاريخ: الشيء الذي يفسّر كون الغياب المنبثق عن التكثيف ليس عدماً. بل هو غيابٌ دالّ، وقوّة تتحقق بشروط ضمن نظام دلالي يشتغل عبر الإيحاء ((connotation، من حيث هُو منفذ للدّلالات المتعدّدة، وعمادُ القيمة الاختلافيّة واللعبيّة للنّص. إنّه (أي الإيحاء) اقترانٌ معقّدٌ بالتّصريح ((Dénotation، وتحويلٌ له، وسعْيٌ للهيمنة عليه، وحرْفٌ للتّوازي معه.

ذلك أنّ التعارض بين الإيحاء والتّصريح مازال في حاجة لمزيد التّنسيب والتّفكيك، خصوصا عند اشتغالهما أثناء التلقي، إذ يتنافسان على مستوى ترجيح معنىً دون معان أخرى ممكنة، بل إن أحدهما قد يكون شرطاً لانبثاق الآخر. فقد يتظاهر نصٌّ بتثبيت معنىً حرفيّ إيجابيّ ما، ولكنّه يسوق خِلسة معنىً مجازيّاً قد يكون سلبيّاً، يظل خفيا في داخله، "كما تبقى الشّمسُ خفيّة في الظّلّ، أو الحقيقة في الخطإ"(٨). وهذه المراوحة تزدادُ تعقيداً مع احتمال انبثاق معنىً مغاير؛ معنىً ثالث، يلمّ كفائض وتكملة، إذ ليس هو الدّلالة التّصريحيّة للنّصّ ولا دلالته الإيحائية. وإنّما دلالته المُنفرجة ((sens obtus: أي تلك التي تقدّم نفسها كمعنى عنيد وهارب، أملس ومنعتق، مُتقطّع وهجين، مُحرج ومُتأبٍّ على القراء النّسقية(٩).

هذا، دون أن ننسى كون الدّلالة التّصريحيّة ليست بسيطة ولا خالصة، بل تتضمَّن، هي الأخرى، سنناً مُركباً شديد الغنى والخفاء، يشي بتكوُّن متجذر في الثّقافة والتاريخ؛ تكوّن مازال ينتظر مزيد الحفر والمساءلة.

وعليه، فإن الفجوة بين المعنى والتعبير هي التي تُثري الكتابة، وتُشكّل قلقها الحافز على كشف حركة النّصّ وعبوره. فليس ثمّة كتابة خالصة ووحيدة البُعد، ما دامت تشتغل على اللغة بوصفها عُمقاً وإشكالاً، وما دامت لا تبدأ من المعاني بل تسعى نحوها: الشّيء الذي يجعل الفعل التّخييلي يندُّ عن المعنى الجدّي (sens sérieux) المقترن بالتّحديدات المعياريّة للمُتعالي (الترنسندنتالي) والكوجيتو والأصل. وبالتالي يجعل ذلك الفعل مُحوّلاً لعناصر الواقع التّجريبي من جهة التّطفيف والتّذكر والتّعرف، وكذا من جهة الانفصال والنّفي والتّقويض. وهذا ما يجعل أنساق الواقع مفتوحة على السّؤال، إذ يغدو الرّاسخ موضع إشكال، والأليفُ مثوى ارتياب، والمرئي المُفرط مكان "مطرقة"، واللاّمرئي موضوع نظر وإنارة.

وهكذا تتبدّل "الحقائق" لتصبح، ضمن السيرورة التخييليّة، في قبْضة رهانات النّص وقواه المتشعّبة ورغائبه الدّفينة. وجميعُها تفضي إلى "الخيالي"، بما هو أفقٌ اختلافيّ ينتمي لذلك الخطّ الرّهيف المائل بين الواقعي والتّخييلي، والمنبثق عن خيال القراءة المشيّد ضمن خبرة نقديّة جماليّة. وهي خبرةٌ تستطيعُ بناء ونظم الأجوبة الملائمة والمنبثقة عن أسئلة مُتشابكة، تشملُ مُكوّنات صوْغ التّخييل، كما تشمل تركيبه المقترن بصُنع النّصّ ونُموّه وتنظيم أجزائه وتنسيق معماره. فضلا عن الإدراك الجماليّ لحوافز التّخييل التي يُمكن اعتبارُها عالماً غفلا وشرطاً لا مُميّزاً يستبقُ الدّلالة، ويتموضع

ضمن الفضاء الذي تمنحُ العلاماتُ فيه عالمَ الخبرة شكلاً يجعل الدّلالة مُمكنة ومتعيّنة.

بعبارة أخرى، إن خيال القراءة هو الذي يُحوّل عناصر التخييل إلى جسر تُنقش ضمنه آثار العُبور نحو خبرة أخرى تتجاوز "مبدأ الغاية" المُقدّر للتخييل كنهاية مقصودة لذاتها، كما تتجاوز "مبدأ السّبب" المنغلق ضمن شروط الإنتاج. فبدلاً من التّفكير المنحاز حصْراً لأحد المبْدأين، ثمة تفكير ثالث يُقيم بينهما ويندُّ عنهما بحيث ينتصر "لمبدأ العلاقة"، ويُولّد الخيالي الذي هو شكل مُغاير للرّؤية والتفكير، لأنه يُحوّل الصّلة بين المرئي والخفيّ، بين المُفكّر واللاّمفكّر فيه. وذلك في أفق التفاعل مع تجربة تحجبها وسائط كثيفة تجعل أصولها ناقصة ومحددة: أي تجعل ميلادها مشروطا بتلك العلاقة المعقّدة والعصيّة بين الكلمات والأشياء. ومن هُنا الهُوة التي لا ردْم لها بين الكينونة والفكر، والتي استدعت نمطاً جديداً من الكوجيتو يجعلنا نُعيد النّظر في مُحدّدات الوعي الكتابي الذي غدا شديد الصّلة بما يخرج عنه وإن كان يظل قريباً منه؛ وذلك ما يُفضي إلى تساؤل مُتجدّد: كيف يُمكن للكاتب أن يفكّر حيث لا يوجد وبالتالي أن يوجد حيث لا يفكّر؟ ما طبيعة الصّلات بين ما تعرفه الكتابة عن ذاتها وما لا تعرفه ممّا هو راقد فيها؟ ما سبيل إعادة تقويم العلاقة بين النّصّي والمرجعي في ضوء تفكيك حدود التخييل وتجديد النّظر في الوضع الإبستمولوجي للواقع الذي غدا هو ذاته مسرحاً للتأويل والتّقييم. وبالتالي كيف نُحدّد من جديد تمفصُل الداخل والخارج؟

٣- وعيان متنافسان

هكذا نُدرك أنّ الكاتب نفسه لا يضبط أصول مُحدّدات التخييل، ولا يُسيطر تماماً على مؤدّياتها، لأن الطبيعة المعقّدة والمفتوحة للتجربة الإبداعيّة تجعل الذات الكاتبة تفكّك نواتها الوجدانية والثقافية، مُراوحة بين لحظات المنبع والهويّة والميلاد، ولحظات الانفصال والاختلاف والمسافة. فلا تبلور للتجربة إلاّ بعد الممارسة، ولا تجربة بدون شرط اللاّوعي. وإذا كان هذا شأن "الوعي الكتابي" المتصّل بالمبدع، فكيف يكون شأن "الوعي النّصي" المقترن بالقارئ النّاقد(١٠) والمفضي إلى تركيب الموضوع الجمالي واشتقاقه من الحقل الفني؟

إنّ البناء المعرفي للموضوع الجمالي يستدعي استثمار القلق الفعّال المواكب لتجربة قراءة الإبداع والتّحاور معه ضمن حُرّيّة مُقيدة: أي استثمار ذلك الوعي الحادّ بسُلطة النّص وحدوده وأوامره الضّامرة من جهة، وحقله الكثيف بالرّغبة المحجوزة والمُتخيّل المخبوء المُحرّك للحُلم والوجدان من جهة أخرى. ومن هُنا انبعاث شعور نقدي مزدوج يسعى لمنافسة المُبدع ومُضاهاة أثره، وفي الآن ذاته احترام أصالة تجربته وشروطها: الشّيءُ الذي يدعو لمُجاوزة القراءة الإسقاطيّة، وكذا مُجاوزة القراءة الشّارحة. لذلك، تتبعُ تعقيدات القراءة النّقديّة من هذا الازدواج الذي يجعل كلّ قراءة عميقة تحدث على شكل أزمة.

إضافة إلى ذلك، تتوسّل القراءة الجمالية العالمة بوسيط الكتابة، الذي يُعدّ قيمة غير بريئة، ومن ثمّ إغراء الالتحام بعالم التجربة المقروءة ومحبّتها ولو ضمن مسافة النّفي والتّوتر. وهكذا ترتسم تجربة جديدة و"شيّقة" تملأ الفجوات، وتتخلّل الخانات البيضاء، وتُقوّي فضاء الغياب، وتُحرّر المعنى الأسير، وتُشخّص المراقبة الخارجية والداخلية لفعل التّخييل؛ كما تقاوم في ذات الآن تلك القيم الصّلبة والعنيدة، التي قد تسكن النص وتتسرّبُ إليه خلسة أو قصداً، بحيث تكتسي لبوس التّواطؤ والتّبرير. إضافة إلى تفكيك المادّة الإيديولوجيّة الكامنة، التي ينبثق منها النّص ويشتغل عليها، وينزع للانفصال عنها بوصفه فنّاً.

وعليه، فإن الصّوغ المعرفيّ للموضوع الجمالي لا يقتصر على تكملة الموضوع الفني والانقياد لرؤيته، بل لا بُدّ من مُواجهته بالخيال المضادّ الموّفر لموضع يسمح بالتّقويم وكشف القناع. وبهذا نخلُص إلى القناعة التالية: وهي أن الموضوع الجمالي- ضمن الاشتغال النّقدي والبحثي- توسيعٌ للعمل الفني، وتحريرٌ له، وتذوّق لمعرفته، وكتابة في أفق تجربته. وذلك ضمن وعي إستطيقي لا يفصل المعرفة النّصيّة عن مكوّنات صَوْغها.

* ناقد من المغرب

الهوامش

١ - نستفيد هنا من التّمييز الوظيفي لفعاليّات التخييل، كما صاغه فولفانغ إيزر في كتابه: التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية، ترجمة د. حميد لحميداني د. الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

٢ - ج. هيو سلفرمان، نصّيات، بين الهرمنيوطيقا والتفكيكيّة، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٢، ص. ١٣٣.

٣ - عن مُحاضرة لجاك ديريدا، ألقاها بالقاهرة في فبراير ٢٠٠٠، موسومة ب: "وكأن نهاية العالم كانت في أصل العالم"، نشرتها مجلة الكرمل بترجمة: أنور مغيث ومنى طلبة، عدد ٦٥، خريف ٢٠٠٠، ص. ١٥٧.

٤ - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

٥ - Paul Ricoeur, De l'interprétation, essai sur Freud, Seuil, Paris, 1965, p. 41

٦ - للتّمييز بين مستويات القراءة وعلائقها بأشكال المعرفة، يُنظر: حميد لحميداني، "مستويات التلقي- القصة القصيرة نموذجاً". (ضمن) كتاب نظرية التلقّي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الشركة المغربيّة للطباعة والنشر، الرباط، ١٩٩٣، ص. ص. ١٢٣ / ١٤٧.

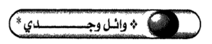
٧ - ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص. ١٠٦.

٨ - بول دي مان، العمى البصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، سلسلة ١٨٥، ٢٠٠٠، ص. ٦٠.

٩ - يعتبر هذا المعنى مُحرجاً للقراءة النقديّة، ويُمكن استشفافه من خلال الوصف والتّصوير، إلا أنه يتمنّع على الدّلالة المنطقية، ويصعب تشخيصُه على مستوى الحكي. وقد اكتشفه رولان بارت في دراسته: l'obvie et l'obtus, Essais critiques III, Seuil, coll. Points, Paris, 1982.

١٠ - للتعرُّف على مُحدّدات وخلفيات المنافسة الضمنية بين الوعي الكتابي لدى المبدعين، والوعي النصي لدى النّقاد، يُراجع مقال: حسن البناعز الدين، مفهوم "الوعي النّصي" في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد ١١، يونيو ٢٠٠٢، ص. ص ٦٠٤. ٦٥٦.

"محمد جبريل .. وغواية الإسكندر"



* وائل وجـــــدي*

يلاحظ أن كل عمل إبداعي جديد؛ للروائي الكبير محمد جبريل؛ تنبجس في ثناياه آفاق جديدة - للسرد العربي - مصاغة بريشة الفنان المبدع.

وها هو ذا؛ تصدر له رواية جديدة -: غواية الإسكندر؛ في سلسلة روايات الهلال. وهي من أحدث إبداعاته الروائية.



يبحر بنا - الراوي - في أوراق التاريخ، ومنقباً في ربوع الإسكندرية؛ باحثاً عن قبر الإسكندر؛ للاطلاع على الوثيقة؛ التي تتضمن الطلسم الذي ينقذ الإسكندرية من الغرق وابتلاع البحر لها.. ينطلق في رحاب المدينة الأثيرة - في قلبه؛ بجميع أحيائها وشوارعها، ومعالمها..

يأخذنا " وليد صبحي " أستاذ مساعد التاريخ القديم بكلية الآداب جامعة الإسكندرية في رحلته الدءوبة في البحث عن قبر الإسكندر، واستغراقه في هذا الهدف بكل خلاياه. لا يبرح التفكير في اكتشاف مرماه في وثائق التاريخ أو مفاجأة إحدى التنقيبات؛ لتكشف عن مكمن السر؛ ليطمئن على مستقبل بلده المحبوب الإسكندرية:

".. مستقبل الإسكندرية هو الذي يهمني... أريد الطلسم الذي يحمي الإسكندرية من الغرق "

يبرع الكاتب في استخدام شعرية المكان:" يمكن اللجوء إلى المكان لاستصدار الشعرية، بوصفه مكوناً أساسياً من مواد جامدة محايدة، شعورياً، ومحايدة جمالياً، إذا لم يتدخل الوعي والذائقة التي تعد بدورها أحد إفرازات الوعي لاستشعار الجمال، أو تدخل العمل البشري على تحسين المكان وتجميله..."

".. لم يعد نزولي إلى الطريق للذهاب إلى مكتبي وحده، ولا إلى مواقع التنقيبات. أحرص، فأتغيب عن البيت. أمضي الوقت في تأمل الأماكن، والسير بلا هدف. تتفرع أمامي الميادين والشوارع تختلط المعالم والرؤى والتوقعات. أصعد إلى الدور الثاني من ترام الرمل. أجلس في المقعد الأمامي تبين الشوارع باتساعها. البيوت والدكاكين والمقاهي وقضبان الترام في استقامتها وانحناءاتها. على جانبيها الخضرة ونبات عباد الشمس بصفرته الوهاجة. أستقل ترام الخط الدائري، والأتوبيس من



بدايته في ميدان المنشية إلى نهاية الخط، وأعود. لا يشغلني المسار الذي يمضي فيه، ولا المحطة النهائية. أظل في جلساتي حتى يعود إلى بداية الخط. أمضي في الشوارع الضيقة، المنحدرة، ناحية البحر.

أمشي على شاطيء الكورنيش متأملاً نصف الدائرة من قلعة قايتباي إلى مباني السلسلة وحاجز الأمواج في الأفق القريب، والمراكب المتناثرة. الشرفات الحجرية، تعلوها المقرنصات، وتحتها دعامات التماثيل الرخامية.... أحصي الشواطيء من الشاطبي إلى كامب شيراز، الإبراهمية، سبورتنج، كليوباترة، رشدي، ستانلي، سان ستيفانو...."

".. الإسكندر لم يخلف قبراً أقرأ نقوشه، ولا أقارب أستعين بهم في معرفة الغامض من تفصيلات حياته. أقاربه هم قواده وجنوده. قتلوا أو ماتوا، أو عادوا إلى بلادهم. حتى أسماء قادة جيشه غابت، كأنه هو وحده جيشه، يقوده، ويقاتل به. الأوراق مصدري الوحيد. كتابات المؤرخين وعلماء الآثار والمكتشفات الأثرية إن وصلت إليها التنقيبات.أمضيت أوقاتاً في المتاحف والمكتبات العامة ودهاليز السجلات، وتقليب الوثائق، وتصويرها...."

" أمضى في مدينته الجديدة، الإسكندرية، ستة أشهر، ثم مضى إلى الشرق ليكمل غزواته. وصل إلى الهند، ثم أصيب بالحمى، ومات في عام ٣٢٣ قبل الميلاد، ولم يكن قد جاوز الثانية والثلاثين..

حمله رجاله، وعادوا به، وبعث بطليموس الأول المقدوني رجاله. استولوا عند بابل على الموكب الجنائزي، وحملوه إلى الإسكندرية.

بين عامي ٣٢٣ ق.م، و٢٨٠ ق.م، تحللت إمبراطورية الإسكندر. حلت محلها مجموعة من الدول الجديدة.."

".. القبر الذي أبحث عنه في وصف المؤرخين تفضي إليه درجات من الطوب. في أسفلها فناء مربع الشكل، ثم طرقة طويلة، تنتهي إلى الضريح، تحت سطح الأرض...

أنت مثل يوليوس قيصر. ما شغله يشغلني، وما أهمله لا أسعى إليه. لم يلتفت إلى ثراء المقبرة الذي يفضي إلى قبر الإسكندر؛ ربما للبحث عن الطلسم الذي يحمي المدينة من الغرق..

هذا ما يشغلني.."

ويبث الراوي في البناء السردي المعلومات التاريخية بحذق يجعلنا لا نشعر بالملالة؛ رغم زخمها؛ وتعطينا لوحة عامرة بالتكوينات والظلال عن شخصية الإسكندر:

" من قراءاتي:

قيل للإسكندر:

– ما سرور الدنيا؟

قال:

– الرضا بما رزقت منها..

قيل:

– فما غمها؟

قال:

– الحرص عليها ! "

".. سأل أرسطو تلاميذه يوماً –: كيف سيعاملون أساتذتهم عندما يحصل كل منهم على ما يتطلع إليه من مجد وسلطان؟

قال أحد التلاميذ:

– سألزم الجميع بإعلان مظاهر الحفاوة والتكريم نحوك، وسيكون عشاؤك دوماً على مائدتي..

قال تلميذ آخر:

– ستكون مستشاري الأكبر..

تساءل الإسكندر:

– كيف تهب نفسك الحق في إلقاء هذا السؤال؟ وأنى لي أن أستكشف ماذا يخفي المستقبل؟.. يجب أن تنتظر وترى..

أعجب أرسطو بما قاله الإسكندر، قال:

– أثق أنك ستكون ذات يوم ملكاً عظيماً.."

" هل كان للإسكندر هوايات شخصية؟ هل كان يحب النساء؟ هل قام بعلاقات جنسية؟..

لم تكن الشهوة الجنسية تشغل الإسكندر. ما كان يشغله طموحاته في التوسع

تزوج ابنة عدوه داريوس......

إجماع الروايات التاريخية أن الإسكندر أفاد من ليونيداس في اكتساب الخشونة، والبنية القوية، المفتولة العضلات. لكن بشرته البيضاء، الناعمة، وقسمات وجهه المنمنمة التقاطيع، وميله العفوي برأسه على أحد كتفيه، وإرسال نظرات الدعة الفاترة إلى محدثه. كان فيليب شاذاً، ومارس العلاقات الشاذة في حياته، لكنه حرص مثل الغانية التي تمنع ابنتها من ممارسة مهنتها على أن يظل الإسكندر صحيح البدن والصحة النفسية..

أراده رجلاً كاملاً الرجولة.."

الشخصيات الرئيسية في الرواية محدودة؛ ولكنها مرسومة ببراعة تحدد الأبعاد والقسمات؛ الدالة عنها. ويلفت النظر شخصية؛ زوجة الراوي نجلاء وتصاعد فتور العلاقة بينهما؛ وانهيارها:

" هذا الخاتم له فص بلون عينيك..

– لونه أزرق ولون عيني عسلي..

فاجأتني الملاحظة.بينت أني لم أكن أعرف لون عينيها..

هذا ما أتوقعه. تنتقص مني كل ما

.. الإسكندر لم يخلف قبراً أقرأ نقوشه، ولا أقارب أستعين بهم في معرفة الغامض من تفصيلات حياته. أقاربه هم قواده وجنوده. قتلوا أو ماتوا، أو عادوا إلى بلادهم. حتى أسماء قادة جيشه غابت، كأنه هو وحده جيشه، يقوده، ويقاتل به

أقدمه لها. أو أعرضه عليها..

قالت وهي تومىء بذقنها:

- عقدة الكرافتة صغيرة جداً..

- هذا آخر ما استطعت..

وفردت صدري:

- حاولي !

رفعت كتفيها، ومضت.."

".. هذه المرأة لا شأن لها بدراساتي ولا أبحاثي. ولا تنقيباتي، ولا بالإسكندر. مشاعري لا تعني شيئاً في نظرها. ما يهمها أن تحب اللحظة غير موصولة بما سبق. وما لحق. ترتدي الثياب الجميلة في الخروج، وتنزعها عند النوم. تصر على أن تأخذ حقوقها كزوجة، فلا أجد في عناقها إلا برودة الثلج.."

" لفني اليأس من محاولة البحث عن ثقب في الجدار الذي يفصل بيننا. بدا عالياً، ومصمتاً، ولا يأذن بالتواصل. يحيا كل منا في عالم منفصل، وإن أقمنا تحت سقف شقة واحدة. حتى لو تبادلنا كلمات، فلأننا ينبغي ألا نظل صامتين.

لم أعد أضغط على الجرس في عودتي إلى البيت. أدس المفتاح في ثقب الباب، وادخل بهدوء. تسبقني النظرة المتطلعة إلى داخل الشقة..."

وقد برع الكاتب في البناء السردي؛ واتكائه على تقنية تيار الوعي" الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري"

والمونولوج الداخلي":.. نتعرف على الشخصيات الأساسية فيها لا عن طريق ما نسمع عنهم، بل بالمشاركة في أفكارهم الأشد خصوصية، والتي تقدم لنا بوصفها تيارات للوعي تلقائية وموصولة لا تنقطع، والأمر بالنسبة للقارىء يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشخصية، وهي ترصد تسجيلاً لا نهاية له لانطباعاتها وتأملاتها وتساؤلاتها وذكرياتها وتهويماتها، إذ يثيرها إحساسات مادية أو عن طريق تداعي الأفكار...."

ويوفق الكاتب في السرد الداخلي

هذه المرأة لا شأن لها بدراساتي ولا أبحاثي. ولا تنقيباتي، ولا بالإسكندر. مشاعري لا تعني شيئاً في نظرها.

المتعاطف: " وفيه يبلغ التصاق الكاتب مع بيئته حده الأقصى، فيأتي التناول على درجة كبيرة من الحميمية والحرارة.. "

"..الإسكندرية مدينة واسعة..

أترك لقدمي خطواتهما، تسيران دون اتجاه، وبلا خريطة. أربط بين ما أراه، وما أسعى إليه. أمضي من شارع إلى شارع. ربما فضلت الشوارع الجانبية، لا للبحث عن الحركة الهادئة. أملك البقاء في البيت، أو في المكتب، فلا نزل إلى الطريق، أو أعاني الزحام. الطريق الهادئة فرصة للتأمل، وربط المشاهد القديمة بما يطالعني للمرة الأولى. إذا ضللت الطريق سألت ماراً، أو بائعاً، أو مطلة من نافذة. أواصل السير. في بالي أن الطريق في أي موضع تفضي إلى البحر..

أحب السير على قدمي. لا أركب الأوتوبيس أو التاكسي إلا لمشاوير العمل البعيدة، تبطىء خطواتي. أتأمل، أسأل، أناقش، أراقب الحركة والسكون..."

تتميز الرواية بلغة سردية؛ تتحلى بالعفوية، والتكثيف.. يختار الكاتب المفردة اللغوية؛ بعناية بالغة.

وينهي الفنان المبدع روايته؛ بهذه الفقرة الدالة والموحية: ".. شغلتني الوسيلة التي أنقذ بها قبر الإسكندر والوثيقة داخله من التدمير الذي يتهدده.

اختزلت الزمان والمكان في هذه اللحظة، في هذه القطعة من الأرض. هوت يداي بالفأس. علت وهوت. لم آبه بالغبار الكثيف، علا، فغطى وجهي. عرفت الضربات طريقها إلى الحفرة. أتوقع القبر، الكنز، الطلسم، المعجزة.

اتسعت الحفرة وامتدت وعمقت. أضرب بكل ما تسعفني قوتي، قوة غريبة لم أشعر بها من قبل، تصاعدت في داخلي. ركبني الإصرار والجن والعفاريت. لا ألتفت إلى العين التي فاجأها تصرفي، فاكتفت بالفرجة. كأنهم يتابعون ما لا شأن لهم به. واصلت الضرب بالفأس. أتوقع، أثق، أن السر سيبوح بما يخفيه. تنبهت إلى دائرة السحن الغريبة. اختلطت الأعين والأنوف والأفواه. ساحت الملامح، فلم أتبين من أحاطوا بي. لم أعرف من هم، ولا من أين قدموا، ولا ماذا يريدون، وهل يعيبون تصرفي، أو يوافقون عليه؟

تشابكت الملاحظات والصيحات والنداءات المشفقة، لم أجد فيها معنى محدداً، وإن مثلت دافعاً لا أدري لماذا، ولا كيف لكي أواصل الحفر..

تملصت من الأيدي التي حاولت تقييدي. أحدث الفأس ما يشبه الرنين.. هل؟..

رافق الضربات المتلاحقة هتاف في داخلي يعلن الميلاد، والبشارة."

---

* كاتب من مصر

محمد جبريل . وغواية الإسكندر *

الهوامش

١ - محمد جبريل - غواية الإسكندر - روايات الهلال - يناير ٢٠٠٥ - القاهرة

٢ - د. صلاح صالح - سرديات الرواية العربية المعاصرة - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣ .

٣ ديفيد لودج الفن الروائي المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٢.

حصاد
عمان التشكيلي

إعداد: محمود منير*

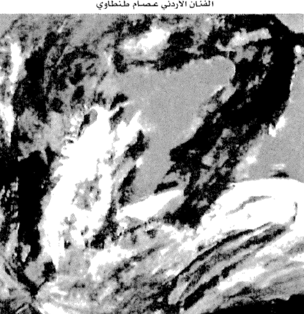
تنوعت التجارب المعروضة في صالات العرض في عمان الشهر الماضي، من حيث تزاوج أعمال لفنانين لهم حضورهم المتراكم في الساحة التشكيلية العربية والأردنية إلى جانب أعمال الشباب والتي يبشر بعضها بفن حقيقي يغني الحركة الفنية الأردنية. وقد جاء معرض الفنان الأردني عصام طنطاوي في دار المشرق على أهمية كبيرة إضافة لحجم المغامرة التي خاضها في تجربته الجديدة، حيث تكمن قوة وجرأة غير مسبوقتين في تلك الأعمال التي اعتمد فيها عدة طرق وأساليب في التلوين بالعمل نفسه واستنطاقها عبر إقامة علاقات غير مألوفة مستطردا بالتفاصيل التي تعكس الألم الإنساني.

دار المشرق

يذهب الفنان التشكيلي عصام طنطاوي في مغامرة لونية تحكمها وتحميها رؤية مسبقة ومتماسكة تجاه الوجود والإبداع كفعل جمالي يوازيه ويتشابك معه واقعا وقيمة ومثالا. منطلقا من خلال ثنائية الهدم والبناء إلى التعبير عن مجموع الحالات النفسية المتداخلة والمعقدة في النفس البشرية، بشكل يتمازج مع خصوصية فكرية وإنسانية وسياسية، فيصل طنطاوي بتجريده اللوني إلى أقصى طاقة تعبيرية عن مقدار الألم الإنساني وتعرية الخراب الذي يعيشه الإنسان العربي خاصة مستخدما كل ما يمتلك من أساليب وتقنيات في اللون والخطوطية لابراز وإظهار الفضاء الذي تسير فيه عوالم لوحاته.. لقد بنى طنطاوي عمله باستحضار العاطفة القوية المصاحبة للحالة التعبيرية وكأنه منطقة جذب تأسر المشاهد منذ اللحظة الأولى للنظر إلى العمل.

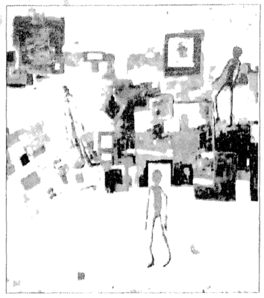
وكان الرسام طنطاوي قد أقام أول معرض له في جاليري عالية ١٩٩٠ ثم جاليري الفينيق ١٩٩٢ ورواق البلقاء ١٩٩٤ صالة بلدنا للفنون ١٩٩٦ ومعرض " مطر " جاليري عالية ١٩٩٧ رواق الحصن ١٩٩٧ ودار الأندى ٢٠٠٠ وانتركونتنتال عمان ٢٠٠٠ ومعرض" الحرب " المركز الثقافي الفرنسي ٢٠٠٣ وشارك في العديد من المعارض المشتركة في الأردن وبعض العربية والأجنبية. وفاز بالذهبية عن المعرض الثالث ٩٣، مثلما أن له مقتنيات عدة في السعودية، ألمانيا، إيطاليا، اليابان، فرنسا، كندا، بريطانيا، أمريكا وسواها. ويشار إلى أن الرسام عصام طنطاوي من مواليد القدس عام ١٩٥٤ ويعمل متفرغا للفن في مرسمه الخاص.


الفنان الأردني عصام طنطاوي

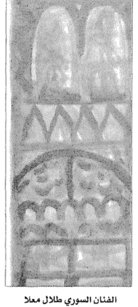

الفنان السوري عمران يونس

صالة فخر النساء زيد

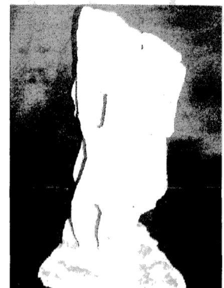
افتتح أمين عمان المهندس نضال الحديد في صالة فخر النساء زيد بالمركز الثقافي الملكي معرضاً فنياً بعنوان «مسارات» شارك فيه أربعة فنانين تتعدد تجاربهم وأساليبهم وتقنياتهم بين الغرافيك والتصوير

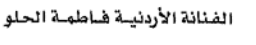


الفنانة الأردني اياد كنعان



الفنان السوري طلال معلا





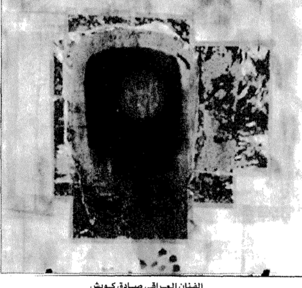
الفنانة الأردنية فاطمة الحلو

والتجربة والتعبير والرؤى الفنية.

ورأى المشاركون أن ما يجمعهم هو اختلاف الرؤى وليس نظرياتها، وحرية كل فنان في طريقة تعبيره وأسلوبه الذي يعمق فكرة الجماعة التي تقدم في هذا المعرض تجربتها الرابعة.

ويشارك في المعرض الفنانون نعمت الناصر وهي خريجة جامعة دمشق قسم الحفر أقامت عدداً من المعارض الشخصية وشاركت في معارض جماعية في الأردن والبلاد العربية وأوروبا. أما فاطمة الحلو فهي خريجة هندسة الديكور بإسبانيا وأقامت عدداً من المعارض وحصلت على العديد من الجوائز، اما عبد القادر البخيت (السودان) فهو خريج الفنون التطبيقية من جامعة السودان وقدم تجارب اشتملت على تصوير البيئة الشعبية من أغوار السودان.

وتنظم للجماعة التي أقامت معارض في إسبانيا والأردن الفنانة مها المحيسن، وهي خريجة معهد الفنون الجميلة وأقامت عدداً من المعارض الشخصية والمشتركة. ويسعى المشاركون في المعرض إلى تقديم رؤية تثري المشهد الفني وتضيف اليه حراكاً برؤى واقتراحات جديدة.



الفنان العراقي صادق كويش

جاليري زارة

يمكن تصنيف أعمال الفنان السوري عمران يونس ضمن منطقتين حيث يذهب في بعضها ضمن فضاء تعبيري تجريدي محاكياً فيه أعمالاً لفنانين كبار أمثال فرانسيس بيكون خاصة فيما يتعلق بموضوعة الرعب أو التشويه المقصود للشكل الإنساني في اللوحة عبر حركته الظاهرة والكبيرة في اللوحة والتي تذوب الملامح والسمات العامة وتشكل دورانا في الكتلة. أما في الفضاء الثاني فان عمران يونس يرسم بتعبيرية أكثر تشخيصاً ومحافظاً في الوقت نفسه على خصوصيته وانفكاكه من أي نموذج متخيل ومسبق وصولاً إلى معادل خاص به ضمن تجريبه في اللون وأحجام اللوحات.

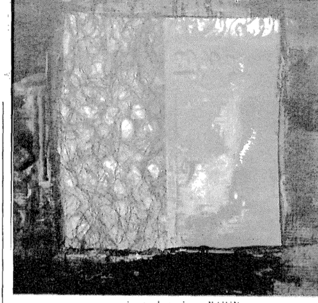
انحاز عمران يونس في تجريده إلى مفهوم آخر للجمال الفني متجهاً بشكل مدروس نسبياً إلى تجسيد القبح الفني وتحقيق ذلك بإظهار أكبر قدر من الفظاظة والبشاعة في تناول الشكل الإنساني والتعبير عنه مضافا إلى لجوئه إلى ثيمة العنف الإنساني والأشكال الغاضبة لتقديم انتقاده أو اختلافه عن الآخرين.

يشار إلى أن الفنان عمران يونس قد ولد في الحسكة بسوريا، وتلقى تعليمه في قسم التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة /دمشق، وحصل منها على دبلوم دراسات عليا في التصوير الزيتي، كما حاز على جائزة التصوير الأولى في معرض الشباب السوري الثالث في عام ٢٠٠١. وقد شارك في عدد من المعارض الجماعية في بغداد ودمشق وحلب واللاذقية.

دارة الفنون

برعاية صاحبي السمو الملكي الأمير الحسن بن طلال والأميرة ثروت الحسن افتتح في دارة الفنون مؤسسة خالد شومان عدد من المعارض: مختارات من مجموعة خالد شومان الخاصة والتي ضمت أعمالاً فنية تعرض للمرة الأولى من بينها فيلم فيديو آرت للفنانة الفلسطينية البريطانية منى حاطوم الحائزة على جائزة سونغ التي تمنح من جامعة كوبنهاجن

للأشخاص الذين ساهموا في تقدم الحضارة الأوروبية وجائزة، «روسوذا هافتمان»، وأعمالاً لستة عشر فنانا أردنياً وعربياً، ومعرض (فن عمارة) للمعماري الأردني سهل الحياري. والتقت مجموعة الأعمال الفنية المختارة من الرسم والنحت والفيديو آرت في محور واحد متناغم بدءا من فيلم حاطوم (هناك الكثير الذي أريد قوله) الذي يظهر الرغبة بالتعبير عبر الحدود، ويأخذ هذا البعد معنى محدداً في عمل الفنانة: نقد الوضع السياسي الاجتماعي في وطنها الأم، واستمرار العلاقة رغم البعد والمنفى. وجاءت أعمال الفنان الأردني عدنان يحيى التي تعرض للمرة الأولى في السياق نفسه مع أعمال الفنانة فيرا تماري (عرافات البحر) وعمل ناصر السومي (الحنين لعكا) وكذلك عمل الفنان العراقي إبراهيم رشيد المقيم في السويد (ماذا عن حديقتي) وأعمال الفنانين: مروان قصاب باشي، إسماعيل فتاح، مها مصطفى، سهل الحياري، محمد حسين عبد الله، محمد القاسمي، منيف عجاج، سامر الطباع، آدم حنين، والفنانة رجوة علي في عملها (الباب)، والفنان السوري باسل السعدي في عمله النحتي البنائي الذي يعتمد على عمارة الوجه عبر الأقواس والزوايا القائمة باستخدام الصفائح المعدنية. وقد عرضت هذه الأعمال في البيت الرئيس وساحات دارة الفنون. حيث تتناغم في هذه الاحتفالية الأعمال الفنية فيما بينها ومع المحيط الحاضن لها والمتمثل في دارة


الفنان البحريني عباس يوسف


الفنان الأردني عبد الرؤوف شمعون

الفنون الممتدة في الماضي بما يعنيه من إرث ثقافي والحاضر باعتباره عتبة للمستقبل والتطور والعطاء.

وقدم المعماري الفنان سهل الحياري، في مشروعه المعماري في البيت الأزرق وهو أول معرض عمارة في دارة الفنون يتم تقديمه بمقاييس حديثة، رؤيته للفراغ في مكان محدد، حيث يعمل على إعادة تحويله لشيء مختلف من جديد عبر تغيير طبيعة الحيز وفضائه والإحساس به. في حين تمثل مجموعة الأعمال المعمارية للحياري مختلف مراحل تطور عمله منذ عام ١٩٩٨ حتى الآن.

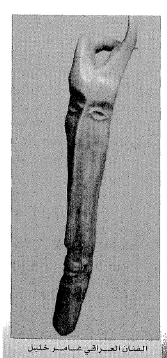
مركز رؤى للفنون

رعت سمو الأميرة عالية الفيصل افتتاح معرض "دراويش" للفنانة اللبنانية المقيمة في القاهرة رنا شلبي في مركز رؤى. ويذكر أن الفنانة رنا شلبي حاصلة على درجة الماجستير في الفنون عام ١٩٨٨ من الجامعة الأمريكية في القاهرة، ودرجة البكالوريوس في الفنون عام ١٩٨١ من الجامعة الأمريكية ببيروت. وكانت درست الهندسة المعمارية وأجرت دراسات معمارية خاصة مع المعماري المصري المعروف حسن فتحي الحائز على جائزة "آغا خان" وعملت تحت إشرافه في إعادة اعمار مسرح القرنة بالأقصر. وقد أقامت الفنانة عدة معارض شخصية في القاهرة وباريس في الأعوام من ١٩٩٠ الى ٢٠٠٣ وتتميز أعمالها بهواجس روحانية تضفي على أعمالها مسحة من التصوف المتناغم مع التقاليد الشعبية.

٤ جدران

افتتح السيد خايوس سخلتما سفير المملكة الهولندية في غاليري ٤ جدران المعرض الشخصي للفنان العراقي المقيم في هولندا صادق كويش والذي جاء بعنوان (أوراق حيوان ناطق)، وبرز في الأعمال المعروضة اشتغال كويش على الأسطورة، والأمثولة، والأثر، والخطوط العشوائية التي يخلفها الناس على الجدران، فضلاً عن الموضوعات الميثيولوجية التي تحرث في الأس الديني، والحرف العربي، وتسبر في الطلاسم، والرموز، والإشارات، وتكشف عن عوالم التمائم، والحرز، والأدعية. ويظهر جليا في تجربة كويش الممتدة حوالي العقدين كيف شكلت الذاكرة العراقية هاجسه الأوحد.

وجدير بالذكر أن الفنان


الفنان العراقي عامر خليل

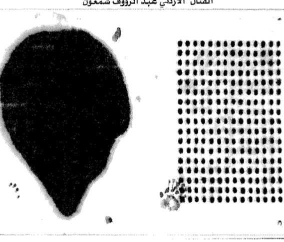
صادق كويش الفراجي من مواليد بغداد عام ١٩٦٠، وهو خريج معهد الفنون الجميلة عام ١٩٨٢، وأكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧، كما درس التصميم الغرافيكي في أكاديمية كونستنتاين هويجنز في مدينة كامبن الهولندية عام ٢٠٠٠، وقد أقام العديد من المعارض الشخصية والجماعية داخل هولندا وخارجها. ينتمي صادق الفراجي إلى جيل الثمانينيات التشكيلي الذي يضم أسماء فنية مهمة.

دار الأندى

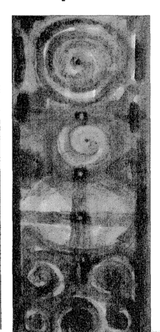
افتتح في دار الأندى معرض لمنحوتات الفنان العراقي عامر خليل، وقد حملت المنحوتات أبعد من الرؤية الجمالية حيث تماهت تلك الوجوه المنحوتة من الخشب مع مقولات فلسفية حيث تمتزج الرؤية بين الشجرة والإنسان في سعي حميم لابراز مراحل التكوين والنمو لدى الإنسان واختلافه مع الطبيعة الأم. تتصل الأعمال المعروضة حسب الناقد سامي نادر بجذر مع تلك الأشجار التي احتطبها الفنان على أمل أن يصنع منها غابة مسحورة متكلمة، وقد جاءت أشبه بغابة حقاً بمعيار العدد والكثافة، لكنها غابة لم تحجب التعابير الفردية بل أكدتها مراراً على عكس المثل القائل أن رؤية الغابة تحجب رؤية الأشجار.



الفنان الأردني عبد الرؤوف شمعون



الفنان العراقي صادق كويش



الفنان السوري طلال معلا

جاليري الاورفلي

افتتح في جاليري الاورفلي معرض حوارات بمشاركة كل من الفنانين: عبد الرؤوف شمعون من الأردن وعباس يوسف من البحرين وطلال معلا من سورية. وجاء هذا المعرض جزءاً من توجهات الجاليري في إيجاد حوار ثقافي وبصري بين التجارب التشكيلية العربية حيث ذهب شمعون إلى تقديم موضوعتين في أعماله الجديدة هما التجريد والوجوه. وقد عرف شمعون بإخلاصه الشديد لمادة اللوحة من خلال دراسة اللون وتعميقه في مديات السطح التصويري.

أما الفنان البحريني عباس يوسف فقد ذهب إلى الانفلات من عناصره الغرافيكية إلى الرسم والكولاج، فقد عكست لوحاته تطورا كبيرا في إيجاد مساحة مشتركة بن الرسم والغرافيك حيث قدم مجموعة من الأعمال التي تحتفي بتثوير اللون وطاقاته التعبيرية، وقد استطاع عباس أن يجد ضالته في هذه الأعمال وقد سبق وان أنجز أعمالا كبيرة في البحرين ضمن هذا المسار. بينما يقدم طلال معلا مهارات في تجريب الأحبار والحفر من خلال تفاعل الحفر على الورق وتداخلات الماء ويقدم ثمانية أعمال في موضوعة المكان وقد جمع بين تفكيك الزخرف والتجريد. إن اجتماع ثلاثة فنانين في معرض واحد يشكل مادة لحوار بصري من نوع خاص.

قاعة المدينة

رعى أمين عمان الكبرى المهندس نضال الحديد افتتاح معرض "المدينة نهر" للفنان التشكيلي اياد كنعان في قاعة المدينة، وأقيم على هامش المعرض توقيع ديوان للتشكيلي كنعان يحمل اسم المعرض. يعبر كنعان في أعماله المعروضة عن القلق الإنساني في وجوه وأجساد ضعيفة ومشوهة وبائسة، وهي تحضر إضافة لمنظر المدينة لتعكس رؤية الفنان تجاه الوجود والفعل الفني كأداة تعبيرية تهدف لتوفير الصدمة لدى المتلقي.

وكنعان مواليد بنغازي في ليبيا عام ١٩٧٢ وحصل على دبلوم الدراسات العليا في الرسم والتصوير من معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية في بيروت. اشترك في عشرات المعارض والدورات الفنية والبيناليات في مختلف انحاء العالم.

شارع الثقافة

برعاية أمين عمان الكبرى المهندس نضال الحديد افتتح في جاليري شارع الثقافة بالشميساني معرض الصور الفوتوغرافية للمصورات اشراق سيف الدين، حنان منير، وعبير التميمي بعنوان (عبور آخر). اشتمل المعرض على عشرات الصور الملونة للفنانات ضمن ثيمة مشتركة تحتفي بالمكان وذاكرته.

* كاتب وصحفي أردني



اصدارات

«عام على الرحيل» كتاب يتناول ابداع مؤنس الرزاز في القصة والرواية والمقالة

اعداد:
احمد النعيمي *

ضمن منشورات وزارة الثقافة صدر كتاب جديد بعنوان «عام على الرحيل»، ويضم الكتاب دراسات ومقالات كُتبت بمناسبة مرور عام على رحيل الروائي والصحفي الشهير مؤنس الرزاز.

يقع الكتاب في (٢٩٢) صفحة، وثلاثة أقسام، جاء القسم الاول تحت عنوان: «القصة والرواية» وفيه دراسات لكل من ابراهيم ابو هشهش، ابراهيم خليل، زياد ابو لبن، فخري صالح، عبد الله رضوان، غسان عبد الخالق، نبيل حداد، ونبيل سليمان.

اما القسم الثالث فجاء تحت عنوان المقالة، وكتب فيه: اسماعيل ابو البندورة، تيسير ابو عرجة، ونبيل الشريف. بينما جاء القسم الثالث تحت عنوان شهادات، وكتب فيه: اسامة شعشاعة، اسماعيل ابو البندورة، الياس فركوح، توفيق فياض، سليمان مخادمة، سميح القاسم، سميحة خريس، طارق مصاروة، عمر الرزاز، محمود شقير، وهاشم غرايبة.

وهذا الكتاب الذي صدر عن وزارة الثقافة وحرره محمد جمال عمرو، بدأ بمقدمة كتبها جمال ناجي بعنوان «كلمة الافتتاح» وهي الكلمة التي كان ناجي قد القاها باسم رابطة الكتّاب الاردنيين في سنوية مؤنس الرزاز.

وفي هذه الكلمة ذهب ناجي الى ان كل رواية كتبها مؤنس قد نهشت قطعة من مساحة الوقت المخصص لوجوده، وحتى في اللحظات العصبية الرهيبة التي كان خلالها يحث الخطى بقامته المديدة، نحو حتفه، بعد اكتشافه ان لا مكان للصدق والبراءة في عالمنا الحاضر، فقد كانت الكلمات والافكار تلاحقه وتتآكله.

ويضيف ناجي: هذا هو حال الكاتب في عالمنا الذي لا يريد الاعتراف، بسبب البلادة والصلف التكنولوجي الذي يعتد به، ان عالماً بدون ادباء ومبدعين انما هو مزرعة بلا ماء، شوارع شرسة تنقصها الرأفة، اجهزة معدنية دون اثاث روحي، وكائنات تمشي وتشتبك بلا ضمير او حتى يقين.

والحقيقة ان مؤنس الرزاز كان شخصية مؤثرة في الحياة الثقافية الاردنية بخاصة، والعربية بعامة، فقد ابدع عدداً كبيراً من الروايات والقصص، وينشر مئات المقالات في الصحافة المحلية والعربية.

وفي مجموعته القصصية التي حملت عنوان «النمرود» استطاع ان يقبض على اوجاع الانسان وتناقضاته، ولحظات ضعفه وقوته عبر مفارقات وبناءات فنية محكمة.

اما مشروعه الروائي الطويل والممتد فقد مرّ بأكثر من تحول في اساليب السرد وتقنياته، وبناء الاحداث والشخصيات، ضمن الرواية ذات الطابع التقليدي الى الرواية الحداثية وما بعد الحداثية.. وهي روايات استطاع ان يضع يده من خلالها على اوجاع الانسان العربي المستباح في اغلب احواله.

وكانت مقالة الرزاز الصحفية ذات نكهة خاصة، فهي مقالة قصيرة وخفيفة الظل، غالباً ما كان يعتمد الاسلوب الساخر وسيلة لبنائها، لذلك، وجدت هذه المقالة اهتماماً خاصاً من القراء.

ومن الجدير بالذكر ان اجيالاً من الروائيين الاردنيين والعرب تأثرت بأسلوب مؤنس، ومقدرته الهائلة على توظيف التقنيات الفنية المتباينة في بناء عمله الروائي.

واذا كان مؤنس قد عكس هزيمة الانسان العربي في اعماله الابداعية، فلأنه يريد لهذا الانسان ان ينهض من جديد، ويعيد ترتيب ذاته على نحو افضل.



«عز الدين المناصرة: غابة الالوان والاصوات»

لـ «زياد ابو لبن»

عن دار اليازوري للنشر والتوزيع، وضمن استعداداتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «عز الدين المناصرة: غابة الالوان والاصوات» لمؤلفه زياد ابو لبن.

يقع الكتاب في (٤١٤) صفحة، ويضم مقدمة وثلاثة فصول، فحمل الفصل الاول عنوان «مداخل» بينما جاء الفصل الثاني تحت عنوان «دراسات نقدية»، اما الفصل الثالث فحمل عنوان «مقالات نقدية».

ونجد في فصول الكتاب عدداً كبيراً من الباحثين والدارسين الذين وقفوا على تجربة المناصرة الشعرية والابداعية والنقدية.

وفي مقدمة الكتاب يخبرنا الاستاذ زياد ابو لبن الذي قام بجمع مادة الكتاب وفهرستها وتبويبها ان صدور كتاب يجمع بعض ما كُتب عن الشاعر عز الدين المناصرة من دراسات ومقالات لا يفي الشاعر حقه، فقد قدم المناصرة للعربية شعراً تردد على مسامع المثقفين والعامة، كما قدم نقداً أثار كثيراً من الجدل في الساحة النقدية.

واذا كنا لا نستطيع في هذا العرض الموجز استعراض عشرات المقالات والابحاث المنشورة في الكتاب، فإننا سنبقى مع ابو لبن في ما اوجز فيه كتابه.

يتحدث ابو لبن عن بدايات المناصرة الشعرية، فيذهب الى انه نشر اولى قصائده عام ١٩٦٢، ولم يبلغ من العمر ستة عشر عاماً، وقد دفعه احساسه الشعري الى مواصلة الكتابة، فتفتحت موهبته في جبل الخليل، حيث تزدهر فيها الثقافة الشفهية الشعبية، وتزدهر الاساطير، وقرأ كثيراً من التراث والحداثة، فتشكلت ثقافته من القديم والحديث، واختار من الاساطير القديمة منفذاً على شعره.

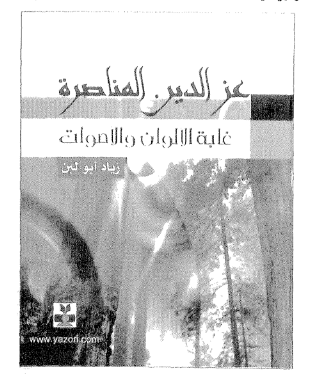
ويذهب ابو لبن الى ان المتفحص للدراسات والمقالات التي يتضمنها هذا الكتاب يجد مناهج نقدية متعددة من النقد الادبي، التي تقع في حدود الانطباعية والبنيوية واللسانيات الحديثة، وهذا التنوع يعطي القارئ ساحة للدخول الى المناهج النقدية الحديثة واشكالاتها المختلفة.

لقد كتب المناصرة قصائده في ازمنة مختلفة حدثت خلالها تحولات عالمية واقليمية كثيرة، ولعل هذا ما حدا بالناقد زياد ابو لبن أن يضع امام الباحثين والدارسين موضوعات مقترحة لدراسة تجربة المناصرة، ومن هذه الموضوعات: تجليات الكنعنة الشعرية عند المناصرة، النساء في شعر المناصرة، جدلية الزمان والمكان في شعر المناصرة، الشهيد والشهادة في شعر المناصرة، البنية الايقاعية في شعر المناصرة، اساليب توظيف الموروث في شعر المناصرة، اثر المناصرة في حركة الشعر الحديث في فلسطين والاردن.. وغير ذلك.

ولد المناصرة – كما يخبرنا الكتاب – في محافظة الخليل بفلسطين عام ١٩٤٦، ودرس الثانوية في مدرسة الحسين بن علي بالخليل، وغادر فلسطين عام ١٩٦٤، حيث لم يسمح له بالعودة اليها حتى الآن.

عاش في مصر ولبنان وبلغاريا وتونس والجزائر والأردن.. حصل على الليسانس في اللغة العربية والعلوم الاسلامية عام ١٩٦٨ من جامعة القاهرة، وحصل على دبلوم الماجستير في البلاغة والنقد الادبي المقارن عام ١٩٦٩، ثم اكمل دراساته العليا لاحقاً، حيث نال شهادة التخصص في الادب البلغاري الحديث، وحصل على درجة الدكتوراه في النقد الحديث والمقارن في جامعة صوفيا عام ١٩٨١، وعمل في الصحافة المكتوبة والمسموعة منذ عام ١٩٧٠ وحتى عام ١٩٨٣، حيث يعمل في التدريس الجامعي.

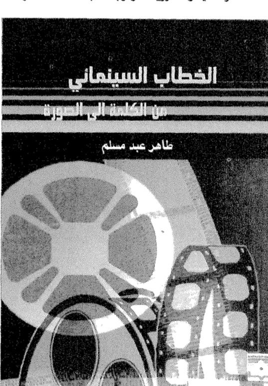
اصدر من الكتب النقدية ثلاثة عشر كتاباً، ومن المجموعات الشعرية عشر مجموعات، وقد تُرجمت مختارات من شعره الى الفرنسية والفارسية والانجليزية والهولندية.



«الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة» لـ«طاهر عبد مسلم»

عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥ صدر كتاب جديد بعنوان «الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة» لمؤلفه طاهر عبد مسلم.

يقع الكتاب في (٢٧١) صفحة، ويضم مقدمة، واربعة فصول، كما يضم ملحقاً بعنوان «قراءات»، حيث تلا هذا العنوان عدة عناوين، منها: قراءة في الانواع السينمائية من افلام الحركة الى افلام الحرب، فن الفرجة على الافلام، اشكالية العلاقة بين الادب والسينما، بانوراما منوعة من تقنيات الصورة الى السيمولوجيا، كيف تكتب السيناريو، واخيراً: الرؤية المزدوجة، بعد ذلك يطالعنا المؤلف بقائمة للمصادر والمراجع، ثم نبذة عن حياته.



يذهب المؤلف في الفصل الاول من كتابه الى ان السينمائي ينشغل - بوصفه منتجاً للخطاب - بإشكالية انتاج المعنى، وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معاً، وتشمل مواضيعها شتى انساق العلاقة.

وللدلالة البصرية اهميتها الخاصة في سياق العمل السينمائي، فربما كانت الصورة هي العنصر الأكثر غزارة لإنتاج المعنى وصنع اللغة الشعرية او المساهمة فيها على اساس ان السينما هي لغة الصورة اساساً وكذلك شاشة التلفاز، وشاشة الكمبيوتر، وشاشة عرض الشرائح المصوّرة.

وعند حديثه عن الدلالة الحركية يذهب المؤلف الى ان فن الصورة المتحركة هو فن حركة، ابتداء من حركة الشريط السينمائي، او التتابع الصوري الرقمي، او تتابع الشرائح عند العرض فكلها اشكال حركية يجري من خلالها توليد المعنى عن طريق تتابع الصور وانخراطها في سلسلة بصرية يشد بعضها آصرة بعضها الآخر.

وفي الفصل الثاني يخبرنا المؤلف ان الشاشات تتكاثر من حولنا، والاصوات تملأ الاماكن، ونحن وسط هذا التدفق الجبار لوسائل الاتصال السمعية - البصرية نرى كيف تتوالد ابداعات الانسان التي لا تعرف الا التجدد والتألق، فالشاشات تكتظ بما هو جديد، وآلات التصوير ما زالت تدور منذ مائة عام ونيف، والحصيلة مئات الآلاف من الامتار من اشرطة الصورة ومثلها اشرطة الصوت.

ولم تكن نشأة السينما وظهور انتاجها الفعلي في العام ١٨٩٥ على يد الاخوة لوميير في فرنسا الا تأكيداً لمقولة ان الادب يتمظهر عبر الصورة، فالرواية والقصة والشعر والمسرح قد الهمت البشرية ابداعاً لا ينقطع من خلال صدق التعبير عن تحولات الحياة وارهاصات الذات الانسانية، لذلك وجدت الصورة في هذا الارث الانساني الهائل رافداً لا ينقطع لتحولات الافكار من (الكلمة) الى (الصورة).

وتحت عنوان فرعي هو «السيناريو والمعلومات»: يذهب المؤلف الى ان النص الروائي يقدم نسقاً من المعلومات التي تتابع كاشفة عن المكان وعن الشخصيات والاحداث، وتأتي هذه المعلومات عبر فصول النص الروائي، حيث يتصاعد النص الروائي بنمو هذه المعلومات.

اما في السيناريو فإن النص الروائي وفصوله تقابلها المشاهد وليس اللقطات، لأن الوحدة الصغرى للسيناريو هي للمشهد، اما اللقطة فهي وحدة صغرى في الشريط، وهي وسيلة المخرج والمصور وليس كاتب السيناريو بالدرجة الاساس. ويقوم كاتب السيناريو بتوزيع هذه المعلومات وتقسيمها على المشاهد.

ويشتغل المشهد بآلية متتابعة لصيرورة الاحداث، بحيث ينبثق مشهد من المشاهد لينسج اثراً تعبيرياً للصورة، اذ ان مسألة الصورة لا تتوقف على عرض الموقف، بل بإيجاد التأثير، لأن الحدث الذي يكتبه كاتب السيناريو يمكن ان تنقله الاذاعة او الصحافة وبذلك يكون حدثاً مجرداً.

لقد ورثت السينما نمطاً روائياً منذ بواكير ظهورها، وهو ما عُرف بـ«التاريخ المروي»، فإذا كانت رواية القرن التاسع عشر باتجاهاتها المتباينة تتميز بشخصية محورية هي شخصية البطل، فإن هذا البطل بدأ يتغير في ازمنة ما بعد الحداثة.

«قضايا النقد والحداثة» ساندي ابو سيف



عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥ صدر كتاب جديد تحت عنوان «قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية».. ومؤلفة الكتاب هي الباحثة ساندي سالم ابو سيف.

يقع الكتاب في (٢٣٩) صفحة، ويضم كلمة كتبها الدكتور ابراهيم خليل، ذهب فيها الى ان هذ الكتاب يأتي كمساهمة جيدة وجادة من باحثة تخطو اولى خطواتها على طريق الفكر والكلمة، في جلاء تيار من تيارات النقد العربي الحديث، اتخذ من هذه المجلة منبراً يبثّ عبره رسائل جديدة في الادب، واللغة، والنقد، ومقاييسه الذوقية والادبية، وحسبها ما حققته من نجاح، في هذا الطريق، يصعب على من كان في مثل سنها، وخبرتها، تحقيقه. وقديماً قيل: مسيرة الألف ميل تبدأ بخطوة واحدة.

بعد كلمة الدكتور ابراهيم خليل تأتي مقدمة المؤلفة، ثم التمهيد، وهناك اشارات الى البدايات، والمنطلقات النظرية واهداف المجلة، وحديث عن ازمة المجلة، واعلان توقفها، وخلافاتها مع الحزب القومي السوري الاجتماعي، ومع مجلة الآداب.

ونجد هذا الكتاب يضم ثلاثة فصول، اذ يبحث الفصل الاول في طبيعة الشعر ودوره، ويبحث الفصل الثاني في قضايا الشكل الشعري والتجديد الفني، ويتناول هذا الفصل جملة من المسائل، منه: دواعي التحديد والحداثة، والموقف من التراث، ثم الموقف من شعر النهضة حتى قيام حركة الشعر الحر، كما نجد حديثاً حول مجلة شعر وقصيدة النثر.

اما الفصل الثالث فجاء تحت عنوان «مظاهر حداثية في القصيدة الجديدة: اللغة، الغموض، الاسطورة».. ودرس هذا الفصل عوامل الغموض، ومصادر الاسطورة في الشعر العربي.

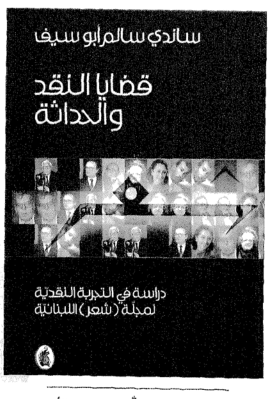
وتذهب المؤلفة الى ان حكاية مجلة شعر بدأت بعودة يوسف الخال - مؤسسها ورئيس تحريرها - من الولايات المتحدة الامريكية الى لبنان، وكان الخال معروفاً في الاوساط الادبية بمجموعته الشعرية «الحرية» ١٩٤٥ ومسرحيته الشعرية «هيروديا» ١٩٥٤، وفي ميدان العمل الصحفي تولى رئاسة تحرير مجلة «صوت المرأة» التي انشأتها جامعة نساء لبنان ١٩٤٧، ورئاسة تحرير «جريدة الهدى» الصادرة في نيويورك ١٩٥٢، وعمل لفترة وجيزة في مجلة «الصياد» ١٩٥٥، لتستقر به الحال مدرساً للأدب العربي في الجامعة الامريكية في لبنان.

واذا كان من الطبيعي ان تثير دعوات «مجلة شعر» الليبرالية لغطاً واسعاً من الاتهامات جرفها نحو خلافا، واوقعها في شرك الازمات لتعلن توقفها الاول وعودتها، ثم توقفها الثاني والنهائي، فقد مرت المجلة - كما ترى المؤلفة - بأزمات ثلاث: خارجية وتتمثل بما دار حول التجمع من شبهات وخلافات ايديولوجية، وداخلية تتعلق بالخلافات الشخصية التي عصفت بأعضاء التجمع، وفنية تتمثل بما اشار اليه يوسف الخال من اصطدام المجلة بـ«جدار اللغة».

وتصل الباحثة في خاتمة كتابها الى جملة من النتائج، منها: ان القصيدة العربية شهدت في منعطف تحولها الحداثي توظيف عناصر جديدة اثرت العمل الشعري ونزعت به نحو بنية جديدة فرضتها خصوصية الرؤيا والتجربة التي مرّ بها الشاعر المعاصر من جانب، والتأثر بالحداثة الشعرية الغربية من جانب آخر، فعالجت مجلة شعر هذه العناصر الجديدة ووقفت عند قضية اللغة وكشفت عن اتجاهين كان الاول فيهما صادراً عن مؤسس المجلة يوسف الخال الذي نزع نحو الدعوة الى العامية مستنداً ظاهراً الى تطبيق التجربة الشعرية الغربية بكل ابعادها التي تمثلت عند اليوت باقتراب لغة الشعر الجديد من لغة الحديث اليومي، مخفياً في الوقت نفسه وجهات نظر ايديولوجية تبغي الانتقاص من التراث العربي في لغته.

فيما كشف الاتجاه الآخر عن موقف أكثر اعتدالاً وانسجاماً مع متطلبات التجربة الحداثية، وما تتضمنه من خلق لغة جديدة، وقد عمد الى تحذير الشاعر من ان يظل اسيراً لرؤية تقليدية لا ترى في اللغة الا زخرفاً ووصفاً، واكد ضرورة ان تشحن اللغة بمعجم شعري جديد وان تستوعب طاقات تتناسب وحدة التجربة.

وقد رأت مجلة شعر في الغموض سمة حداثية، واكدت ضرورة توظيفها لإغناء العمل الشعري وراحت تبين ان تجربة الشاعر الحديث الرامية الى تأسيس نظرة جديدة للكون هي المسؤولة عن شيوع الغموض من الشعر الحديث. كما حاولت المجلة ان تلفت النظر الى اهمية توظيف الاسطورة في الشعر المعاصر.



* ناقد وقاص من الأردن



ذاكرة القمر

جـريس سـمـاوي *

قبل أيام شاهدت فيلماً وثائقياً عن هبوط إحدى المركبات على القمر. وتحدث رائد الفضاء عن تجربته وزميله وهما يقودان مركبتهما الصغيرة على سطح الكوكب الذي طالما تمثله الشعراء والحالمون والعشاق. ووضع المخرج بعض اللقطات المثيرة لسير المركبة وهي تقطع الفيافي والقفار (على القمر طبعاً) حيث لا أثر لأي يد بشرية، ولا لأي لمسة أو شهقة أو تنهيدة آدمية.

كم هو مقفر هذا الكوكب!! وكم هو خرب خال عار وحيد وبدون ذاكرة!!

ليس على القمر آثار أو أماكن تاريخية. وليس على القمر مدن إغريقية أو رومانية أو فينيقية. ليس عليه حجارة أعيد استخدامها في البناء عشرات المرات، ولا داعي لبعثات أثرية كي تدرس ما خلفته أيدي الإنسان وعقله ووجدانه وحروبه وفتوحاته وأيام ازدهاره.

لقد كان القمر عبر العصور حلم الإنسان وطموحه الأعلى، تتعلق الأعين به والقلوب، وترسمه العاشقات وزوجات البحارة على نوافذهن. ولكم حلم العلماء والكتّاب بالوصول إلى هذا الكوكب الغامض ووضع بعضهم طرقاً للصعود إليه منها ما هو مضحك ومنها ما يقوم على أصول علمية بسيطة أغربها الصعود إليه ببالون منفوخ بالهواء.

كم من الأساطير حيكت حول هذا المنير الأصغر الذي يزيّن ليالي الفلاحين البسطاء!! كم من القصص والحكايا والأدب والمسرحيات والروايات والشعر والأغاني!! وإذا حدث خسوف للقمر طاف الفلاحون شوارع القرى يقرعون الطبول منادين: " يا حوت أطلق قمرنا " لأنهم يعتقدون إذ ذاك أن حوتا قد بلع القمر.

هو أشكال عدة، يتخذ شكل الرغيف الكامل الاستدارة حينا وشكل فص بطيخ حيناً آخر أو حدوة فرس أو حاجب عين بديعة الحسن. وما بين المحاق والهلال والبدر في فترة تسعة وعشرين يوما ونصف اليوم هي الشهر القمري، يتحفنا هذا البعيد بفتنته وأشكاله وحسنه وجماله وتراقصه العالي، حتى ننشد مع الشاعر الذي خاطب حبيبته مشبها إياها بالقمر:

أمانا أيها القمر المطلّ   فمن جفنيك أسياف تسلّ

في الرابع عشر من كل شهر قمري أركب عربتي وأطوف في شوارع المدينة كي أراقب القمر. هي متعة رياضية بصرية ونفسية وجدانية أمارسها منذ سنين. وميزة مشاهدة القمر أثناء قيادة العربة تمنحك إمكانية رؤية القمر من زوايا مختلفة وفي حالات فريدة.

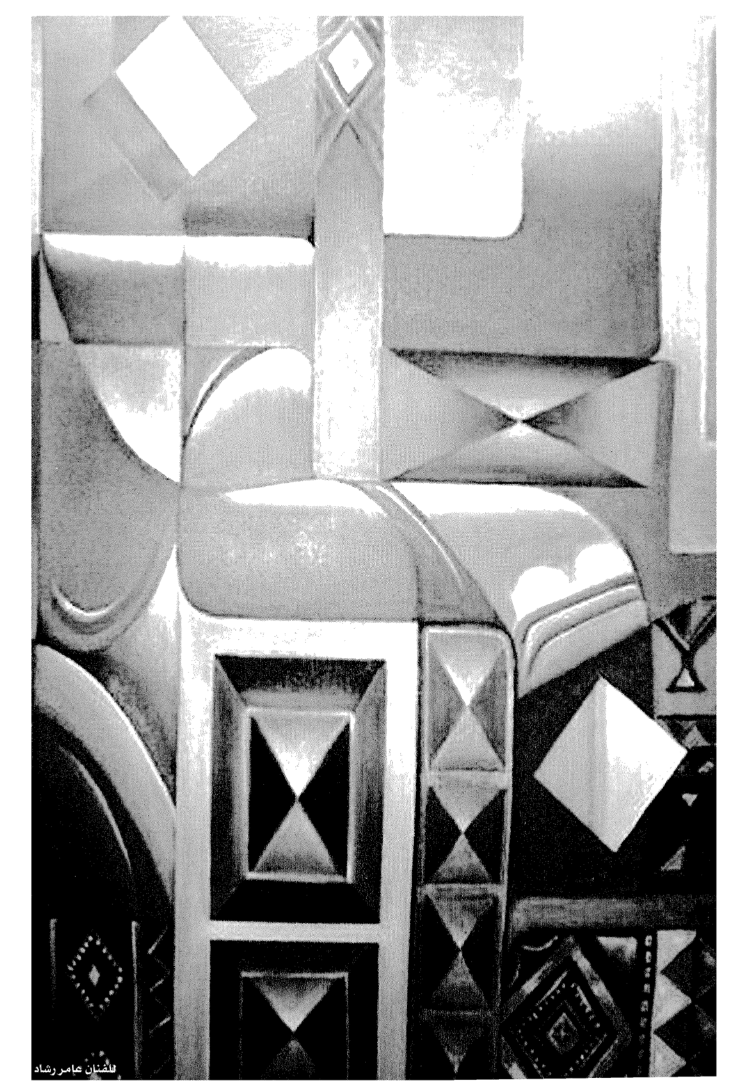
مرة تراه من خلال شجر السرو وأخرى تراه يمتطي صهوة كنيسة أو مسجد أو عمارة عالية، وأحيانا تراه قريباً من صفحة أفق مضيء إضاءة خافتة، هي لوحات فنية متنوعة واستثنائية لهذا الكوكب.

أطوف بعربتي كما يطوف رائد الفضاء، وافتح نافذتي لاستنشق هواء استنشقه قبلي مليارات الآدميين. وانظر إلى مشاهد رأتها من قبلي أعين لا تحصى. وأركن نفسي إلى ركن ما لأنظر إلى هذا الكوكب العالي، مصابا بالهذيان الجميل، وبمسّ مؤقت لجنون القمر.

ويبقى هذا القمر البعيد صديقاً للعشاق والمؤرقين والسكارى والصعاليك ومسافري الليل ونساء النوافذ اللواتي ينتظرن عشاقهن. يبقى برغم عجلات المركبة التي طاف فيها رائدا الفضاء، وبرغم المشاهد الكئيبة التي نقلتها شاشة التلفاز، يبقى للقمر ذاكرة لكن ليست على سطحه، إنها في عيون الناس.

jhevenly@yahoo.com

* شاعر أردني


للفنان عامر رشاد

